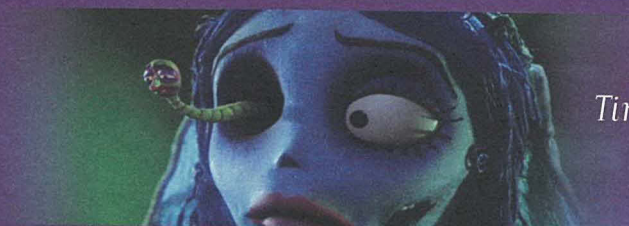
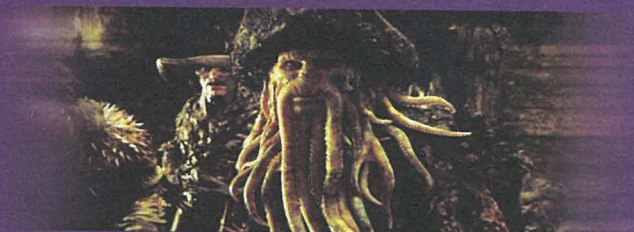
CINERGIE

il cinema e le altre arti

Tavola rotonda
la fruizione del film

Tim Burton: oggetti-mostro
e mostruosi assemblaggi

Speciale Found Footage

14

DAMS
di
Gorizia

Le Mani

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 14. settembre 2007

Direzione
Laboratorio *Cinemantica*, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali;
Laboratorio CREA,
Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Università degli Studi di Udine

Coordinamento
Roy Menarini

Comitato di redazione
Alice Autelitano, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Giulio Bursi, Davide Gherardi, Veronica Innocenti, Valentina Re

Redazione
Alice Autelitano, Stefano Baschiera, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Margherita Chiti, Valentina Cordelli, Francesco Di Chiara, Giovanni Di Vincenzo, Livio Gervasio, Davide Gherardi, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Aldo Lazzarato, Roy Menarini, Cristiano Poian, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Anna Soravia, Roberto Vezzani

Hanno collaborato a questo numero
Alice Autelitano, Giorgio Bacchiega, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Rinaldo Censi, Silvia Colombo, Francesco Di Chiara, Dunja Dogo, Angelita Fiore, Davide Gherardi, Federico Giordano, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Sara Martin, Roy Menarini, Alessandro Messegaglia, Federico Pagello, Chiara Renda, Roberto Vezzani, Federico Zecca, Francesco Zucconi

Reperimento immagini
Marco Comar

Redazione
c/o Laboratorio CREA
Piazza Vittoria 41, Gorizia
tel. 0481 82082
cinergie@libero.it
www.damsweb.it

Progetto e realizzazione copertina
Marco Vimercati

Via dei Fieschi, 1
16036 - Recco (Ge)
www.lemanieditore.com
e-mail: lemani.editore@micromani.it
stampa: Microart's S.p.A. - Recco (GE)

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo di
Università degli Studi di Udine

TAVOLA ROTONDA

ULTIMO SPETTACOLO

FAHRENHEIT 451

CINEMA E LETTERATURA

CINEMA E ARTI VISIVE

TV FILES

SOTTO ANALISI

LE CITTÀ DEL CINEMA

SPECIALE FOUND FOOTAGE

Il cinema disseminato

Tavola rotonda sui luoghi e sulle prassi di fruizione dei film

Hanno partecipato: Roy Menarini (RM), Enrico Biasin (EB), Federico Zecca (FZ), Sara Martin (SM), Ilaria Borghese (IB), Giulio Bursi (GB)

RM: La presente tavola rotonda è pensata per ragionare sulle modalità di fruizione contemporanea del cinema, sulla funzione che assume la spettatorialità in rapporto a tali condizioni di consumo e sullo scenario fruitivo che si delinea al giorno d'oggi.
In particolare, vi anticipo che mi piacerebbe parlare del ruolo della sala cinematografica nel contesto attuale. E non sarà impedita anche una storicizzazione, qualora qualcuno volesse farla, per chiarire i propri concetti e/o in confronto alle altre forme di fruizione in epoca contemporanea. I tempi sono maturi, credo, per ragionare su quella forma di fruizione che per un certo numero di spettatori – almeno quelli avvezzi alla tecnologia – sta diventando importantissima: il *peer to peer*, senza dimenticare, d'altra parte, la proliferazione di forme di fruizione come i cellulari (miniaturizzazioni del film), o i primi esperimenti come quello di Steven Soderbergh (*Bubble*, 2005), distribuito contemporaneamente in vari contesti fruitivi, come la sala, il DVD e la pay tv.
Sarò più chiaro: vorrei evitare di preoccuparmi della forma festival o del rapporto tra festival e fruizione regolare in sala, o ancora del fatto che la gente sta più volentieri a casa a vedere *C.S.I.* o *Desperate Housewives* invece che andare al cinema. Questo possiamo darlo per scontato, cerchiamo di concentrarci sugli altri aspetti.
Io partirei proprio dal ruolo della sala cinematografica in ambito contemporaneo e, quindi, lascerò anche ad altri la possibilità di ragionare sulla ricezione, sul multiplex, sul ruolo del paratesto nei confronti del film in sala e così via.
Quello che mi sento di dire non si discosta da ciò di cui si parla già da un po' di tempo, valido certamente per le grandi città e in parte applicabile, in forme differenti, anche alle piccole città: la presenza di una sorta di dialettica binaria, che si è creata nel corso degli anni, tra "mainstream" e "essai". Mi spiego. Paradossalmente, all'interno di una contemporaneità, o se volete postmodernità, in cui parevano crollare una serie di confini tra genere e autore, ovvero tutti gli elementi di definizione che consideravamo superati nella prassi, sembrano invece essere tornati in forza elementi di distinzione elementare, proprio perché la fruizione della sala si è orientata a due sole scelte: i multiplex o le sale cittadine, che si stanno convertendo (quelle ancora vive, perché la chiusura delle sale riguarda tutte le città d'Italia) a un cinema di scelta, d'essai, a un cinema che si contrappone a quello del multiplex, proprio per fidelizzare lo spettatore. Sappiamo che questa condizione non è priva di contraddizioni, di sovrapposizioni: il film di Saverio Costanzo, *In memoria di me* (2007), prodotto da Medusa, è stato distribuito sia nei multiplex sia nelle sale d'essai e questo accade anche a un altro 15-20% di film. Tuttavia, anche in questo caso, l'esempio ci dà ragione. Il film di Saverio Costanzo, come si può ben vedere dai dati pubblicati sala per sala, si è rivelato una catastrofe nei multiplex, e quel poco che ha guadagnato lo ha ottenuto nelle sale d'essai. Il pubblico lo è andato a vedere in quel luogo e non negli altri.
Quanto sto dicendo sembra funzionare in tantissime città medio-grandi; nella provincia, ad esempio nel caso di Gorizia o Udine, non funziona proprio così, ma comunque la sala d'essai diventa tale anche quando, spesso per uno o due giorni a settimana, il multiplex "offre" l'essai.
Il secondo problema è che questa fotografia del contemporaneo ha a che fare con il ruolo della sala in confronto alle altre fruizioni del cinema. È un discorso vecchio che di volta in volta si rinnova a causa delle ulteriori novità tecnologiche. Ricordo che già negli anni Ottanta l'enfatizzazione estrema del dolby stereo e di condizioni *hi-fi* della sala, solidalmente con la Hollywood rinnovata del cinema spettacolare di Spielberg e Lucas, serviva già a controbattere il potere televisivo. Quindi non stiamo parlando di nulla di nuovo rispetto alla forza che la sala cerca di avere come attrazione spettacolare nei confronti di altre fruizioni più minimali dal punto di vista della qualità e dell'individualità del consumo. Tuttavia, emergono sempre altri mezzi di comunicazione (non d'espressione) attraverso i quali fruire il cinema, e la situazione maturata in questi anni sembra francamente irreversibile.
Non voglio mettere troppa carne al fuoco. Concludo dicendo solo che un aspetto interessante è il ruolo dello spettatore cinefilo. Ho discusso recentemente con il direttore della Cineteca di Bologna, Gianluca Farinelli, e con altre persone del settore, riguardo alla chiusura di tante monosale nelle città. Ebbene, gli stessi spettatori cinefili, che una volta (un po' alla Moretti, o alla Godard) pretendevano certi standard di proiezione, e se vedevano il film sfocato, correvano dall'operatore a spaccargli la testa, o a protestare per la mancanza di rispetto

dei formati, ora sono gli stessi che – con una qualche logica, sia chiaro – preferiscono cinefiliacamente la sala sballata, le poltrone storte, il fuori quadro, lo sfocato, le bizzarre piacevolezze della sala cittadina, perché il contesto fruitivo è quello cinefilo, è quello "mio", è quello "nostro", è quello della condizione rituale, piuttosto che la condizione perfetta del multiplex. Nel multiplex – anche se non è una regola – per solito le cose funzionano, ma la dinamica fruitiva viene rifiutata dal cinefilo perché è anestetica, perché lo porta lontano dal cinema che ama. Ecco quindi emergere numerosi paradossi, anche al contrario: la cinefilia, che chiedeva a gran voce il rispetto per il testo cinematografico e per l'opera filmica (quindi i mascherini giusti, la proiezione giusta, il non entrare in sala durante il film, eccetera), scopre che queste regole sono state introiettate dal multiplex e reagisce difendendo la minoranza e il fascino del contesto scalcagnato.

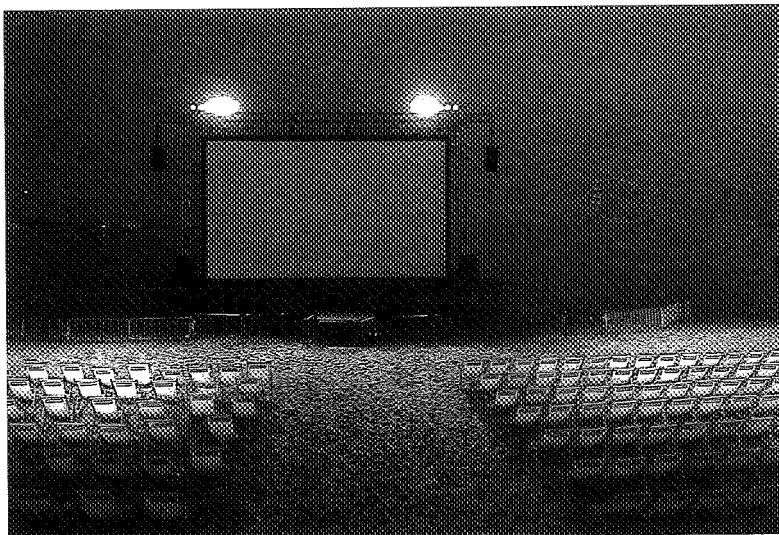
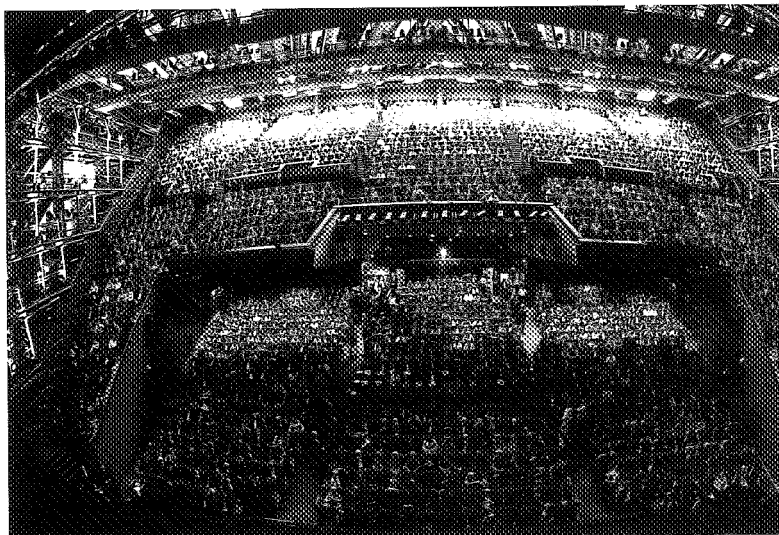
EB: Porto un esempio a me molto vicino (sto parlando del circuito d'essai di Udine), di cui mi sono già occupato e su cui ho già scritto. Il circuito d'essai di Udine è gestito da persone che si reputano cinefile o si danno questa parvenza. E mi sono trovato spesso a parlare con loro dei problemi di gestione delle sale e, soprattutto, della distribuzione delle pellicole. Ed in particolare, uno dei temi di discussione forti è sempre stato quello di arginare il pericolo presentato dal multiplex di Pradamano, facente parte del circuito Cinecity. Da un lato, queste persone cercano di difendere a spada tratta una sorta di tradizione sul piano sia estetico (del gusto), creando delle distinzioni culturali, sia fattivo (della gestione economica). E quindi criticano in toto l'intero dispositivo del multiplex. Ma, d'altro canto, riabilitano una sala in centro città (un bi-sala), dove la programmazione si avvicina moltissimo a quella che lo spettatore può seguire presso il multiplex.
Quindi, in questo caso, io noto una sorta di cortocircuito. O meglio, una sorta di contraddizione: da un lato, si crea in tutto e per tutto una sorta di distinzione culturale (sul piano estetico, generazionale), d'altro canto, il nuovo modello rappresentato dalla postmodernità del multiplex o multisala viene abbracciato in alta percentuale. C'è dunque una sorta di sovrapposizione degli ambiti culturali (oltre che degli ambiti professionali). Ecco, dunque, un cortocircuito non soltanto fra due politiche culturali diverse, ma anche fra due modi di intendere la fruizione del film e lo stesso concetto di cinema. Quanto accade è che quegli stessi che si ergono, in un certo modo, a difensori della fruizione alternativa e culturale del cinema, tendono poi a replicare – quando necessario – lo stesso modello che stanno criticando.

FZ: A mio avviso (e anch'io mi rapporto ad esperienze personali, in questo caso alla situazione di Trieste) non è nemmeno più questo il problema. Tutto sommato l'esercente tende a diversificare il prodotto. Almeno a Trieste questo avviene platealmente. Trieste aveva una sorta di monopolio di cinema nel centro che poi è stato fortemente intaccato dalla creazione di un multiplex in periferia e, a questo punto, l'ex monopolio centrale ha cominciato a diversificare il prodotto, quindi a battersi sui grandi film ma toccando anche tutta quella parte esclusa dai multiplex, per esempio i film d'essai. Mi pare che il progetto sia chiarissimo: appunto, diversificare il prodotto.

EB: Ma questa strategia è esplicitata? Perché da un lato vengono fatti questi discorsi e applicate strategie variabili, dall'altro continuano ad esserci orientamenti e dichiarazioni (sulla stampa) che sottolineano costantemente la cultura, il parteggiare ancora per un'ideologia del cinema che è sempre quella che appartiene alla vecchia cinefilia, al buon vecchio cinema e via dicendo. Io trovo che sia un discorso di non facile valutazione, e mi limito a constatare che c'è una sorta di cortocircuito.

FZ: La dialettica di cui parlavamo all'inizio, almeno per ora (a Trieste) sta provocando effetti positivi. Evidentemente ci si muove su una dimensione del tutto mercantilista, che però permette allo spettatore di vedere una cosa piuttosto che un'altra, anche completamente dissimili tra di loro, operazione che il multiplex non può portare avanti. Io francamente mi auguro che le cose si polarizzino in questo modo e infine si stabilizzino.

SM: D'altra parte, quando un esercente d'essai si prende carico di altre sale del centro città, chiuse da tempo, non è pensabile che continui a lavorare solo sul cinema d'essai. È ovvio che gli esercenti devono diversificare l'offerta, dal momento che non ci sarebbe comunque utenza per sei sale in cui proiettare solo cinema d'essai nell'ambito di una città medio-piccola. Quindi ben venga secondo me la diversificazione. Probabilmente incoerente, invece, è che nelle pubblicazioni di sala si professi tutto l'inverso. Secondo me il risultato è buono, mentre quanto viene scritto e detto è qualcosa di completamente diverso dal risultato.

EB: Io cerco, tuttavia, di comprendere come avviene la costruzione del discorso. Perché allora ci troviamo di fronte a un sistema "impazzito" dove da un lato si attiva un tipo di politica "culturale" e ci si inginocchia alle leggi del mercato (di cui è impossibile fare a meno), d'altro lato si continua una battaglia ideologica, una distinzione culturale sui paratesti. Perché le pubblicazioni su cui scrivono le persone che gestiscono le sale d'essai sono delle pubblicazioni a tutti gli effetti ufficiali, e funzionano a livello paratestuale, vale a dire che creano *ideologia* sul piano dei discorsi sociali. A me interessa rilevare che evidentemente non è sempre così tutto chiaro nelle politiche culturali. Ci sono, lo ripeto, delle incoerenze, delle distorsioni.

FZ: Però queste distorsioni possono creare anche degli effetti positivi. La verità, per quanto incredibile, è che da quando ci sono i multiplex a Trieste la distribuzione si è arricchita.

SM: Il discorso del multiplex, in verità, non dovrebbe essere generalizzato a una sola entità. Esistono delle differenze sostanziali, di tipo architettonico, culturale, e anche di scelte cinematografiche tra i tanti multiplex del territorio nazionale. Lo spettatore fa una scelta di qualità anche nel panorama dei multiplex. Questo è un aspetto che viene preso poco in considerazione: le multisale hanno un tipo di offerta anche molto diversa fra loro.

IB: Sono d'accordo. Semplicemente frequentando gli atri delle sale ci si rende conto di un tipo di diversificazione di pubblico che reagisce vivacemente alle scelte cinematografiche che le sale fanno. E ad esempio il multiplex di Pradamano, che ha fatto una scelta di palinsesto intelligente (perché cerca di abbracciare un numero sostanzioso di pubblico) porta via molto lavoro alle sale d'essai

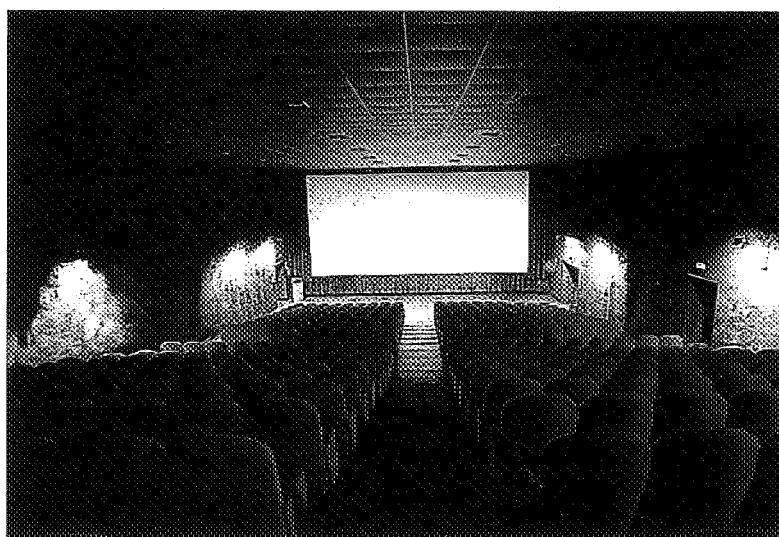
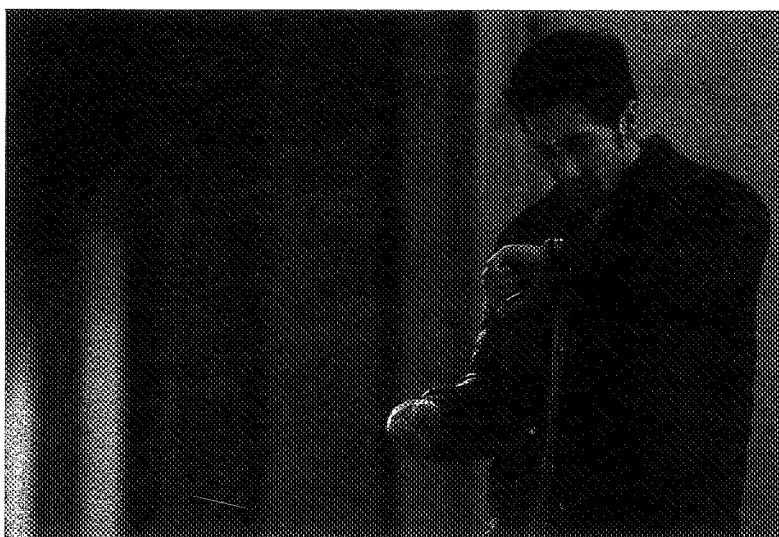
Cannes , Cinéma de la plage

Cannes, Grand Théatre Lumière

perché non tutti i cinefili sono disposti a sostenere la visione in una sala dallo schermo piccolo o sottoporsi a una visione di pessima qualità, e magari anche alcuni film d'essai vengono valorizzati da una sala in cui si può godere di una proiezione migliore. Quindi, secondo me, bisogna valutare anche il fatto che spesso i film d'essai vengono proiettati nelle sale in cui sono più penalizzati, e la sala più grande viene usata per pellicole come *Pirati dei Carabi*. Lo stesso spettatore d'essai si sente penalizzato in una sala che dovrebbe essere dedicata a un certo tipo di film. Bisognerebbe fare attenzione alle strategie adottate dalle singole sale che poi spesso non corrispondono all'attenzione di quello che dovrebbe essere il pubblico designato.

FZ: A Trieste il multiplex aveva cercato di diversificare il prodotto. Per esempio c'erano le giornate d'essai, ma sono fallite miseramente. Nessuno ci andava. Per questo parlo di polarizzazione. Tornando alle pubblicazioni: credo che non sia minimizzabile il fatto che i paratesti servano alle sale d'essai per farsi finanziare pubblicamente.

RM: Alcune strategie, come dicevate, sono diverse. La polarizzazione quindi esiste e, al suo interno, ci sono diverse dinamiche: centro/periferia, multiplex/cinema d'essai; la dinamica a due strade funziona sempre di più. Da un altro punto di vista, sono d'accordo sulle forme di ideologia che stanno nei paratesti, quindi con l'idea di non condannare aprioristicamente tutto quanto. È curioso appunto che a scomparire pian piano siano quelle monosale che facevano cinema — chiamiamolo così — "spettacolare" o mainstream, perché appunto, in quel caso, la situazione è difficile: non si parcheggia, non si vede bene, tutto risulta fatiscente e quindi l'offerta rischia di essere compromessa in partenza.
Tentiamo inoltre di ricordare quando nacquero i multiplex (e tra l'altro varrebbe la pena introdurre una differenziazione con i multisala d'essai, leggermente diversa come idea). Ricordiamo che quando i multiplex esplosero fu anche perché l'allora Ministro Walter Veltroni promosse una liberalizzazione particolarmente aggressiva e senza vincoli, che allora si traduceva in un'idea, paradossalmente molto "tremontiana", di una scossa elettrica al mercato. Lo schema era, cioè: liberalizziamo questo settore perché più sale vorrà dire più spettatori, più cinema, più distribuzione. La speranza, dati alla mano, si è presto spenta; anzi, gli spettatori si sono contratti, i lavori sui nuovi multiplex in buona parte si sono fermati. Quindi, c'è stata un'invasione, ma adesso la situazione è abbastanza bloccata. La liberalizzazione ha comunque costituito una lenta erosione della monosala del cinema di città, e quindi credo che Veltroni abbia ottenuto l'esatto contrario di quello che una certa retorica, se vuoi anche eccessiva, della cinefilia proponeva.
L'altro aspetto su cui si era insistito, e lo ricordo bene perché ho vissuto quel periodo, era la propaganda secondo cui il multiplex avrebbe permesso di offrire "tutto" a tutti. Con questo ragionamento: è chiaro che siamo in un libero mercato, per cui le sale principali offriranno i film di maggior incasso, mentre contemporaneamente le sale più piccole potranno ospitare tanto cinema in più di quanto non si veda al momento. Anche questo progetto, a parte alcune situazioni che cita Ilaria, ma che mi sembra agiscano solo in certi giorni della settimana piuttosto che sulle sale, non ha funzionato. I film distribuiti sono rimasti identici. Il *Giornale dello Spettacolo* ne conta tra i trecentocinquanta e i trecentottanta all'anno, con una discesa a trecentoventi in alcune stagioni. Quindi, le magnifiche sorti progressive del multiplex non si sono verificate. Dall'altra parte sono d'accordo nel non ideologizzare lo scontro da questo punto di vista. E aggiungiamo che l'esercente del multiplex soffre a sua volta, e non in pochi casi. Noi possiamo affermare che non c'è più un certo tipo di cinema o che i multiplex sono architettonicamente orrendi, ma sarei tentato di difendere l'esercente, che si trova frequentemente in difficoltà col distributore. I noleggi delle pellicole costano tantissimo, le percentuali sui biglietti sono comunque alte, e anche se il multiplex nasce per abbattere una serie di costi vivi attraverso la molteplicità dell'uso, le spese sono molto alte e l'esercente è un imprenditore, spesso aggressivo, più o meno costretto a perpetuare forme di lavoro precario abbastanza preoccupanti. Nella sala, tuttavia, egli si trova a dover pagare cifre altissime di investimento iniziale di noleggio delle pellicole, e sappiamo che ormai, nel multiplex, larga parte dell'introito giunge dalle vendite del bar. Mentre stiamo parlando, i film in uscita hanno dato un buon esito di consumo, ma se ci fossero altre due stagioni come quella scorsa, pessima, anche i multiplex comincerebbero a chiudere. Quindi la situazione non è così polarizzata se non nell'organizzazione del consumo.

IB: Sicuramente va tenuto conto della possibilità di scaricare i film *peer to peer* dalla rete, uno dei motivi per cui molti spettatori preferiscono guardare i film a casa piuttosto che nelle sale cinematografiche; anche perché molti film in sala sono reperibili quasi in tempo reale su Internet. E ciò, sebbene spesso la qualità non sia delle migliori, può essere un deterrente anche per il pubblico che desidera semplicemente godere di un prodotto. Questo è sicuramente uno dei motivi per cui anche i cinefili si allontanano dalle sale. La possibilità di scaricare dalla rete film che in Italia sono introvabili allontana sia il pubblico di qualità sia quello popolare. Tra l'altro, le multisale non aiutano le fruizioni delle famiglie perché i prezzi dei biglietti sono molto elevati. Di conseguenza, il *peer to peer* in rete diventa un ottimo strumento per guardare film senza spendere nulla. Non è una questione secondaria.

Kinemax Gorizia

Zodiac

FZ: Io ho dei dubbi a riguardo. Non ho dati alla mano, ma non sono convinto che i pubblici si sovrappongano completamente fra chi va in sala e chi scarica.

IB: È vero che i tipi di pubblici non sono esattamente sovrapponibili, ma a fianco di quelli tradizionali, ci sono altri mezzi a disposizione, per esempio la tv satellitare, o la possibilità di comprare qualsiasi tipo di film in rete. Secondo me, tutti questi aspetti contribuiscono ad aggregare pubblici di tipo diverso, quindi a rendere lo spettacolo in sala meno necessario, perché ci sono altre possibilità.

FZ: Hai ragione. Però vedo il *peer to peer* come un concorrente dell'home video, non tanto della sala, e credo che piuttosto aumenti la circolazione delle opere. Probabilmente chi scarica da Internet non andrebbe comunque al cinema... Forse sto esagerando, ma credo che il *peer to peer* abbia un ruolo importante, perché porta il cinema laddove può darsi non arriverebbe.

IB: Io sono assolutamente favorevole a

questo mezzo di fruizione. Proprio perché mette a disposizione una quantità infinita di informazioni, altrimenti introvabili in molti casi.

GB: Il *peer to peer* però non è lo "scaricaggio", se non come sinonimo: è mettere in relazione due persone che scambiano una cosa. Scaricare è accedere a un archivio inimmaginabile e virtualmente infinito che, secondo me, rimane la cosa più interessante.
Nelle *chat* dedicate a scambi di film s'instaura un rapporto che va a toccare il ruolo dello spettatore, finendo con il creare una sorta di nuova ritualità. Non so in che relazione possa stare con le altre forme di ritualità spettatoriali. Invece lo "scaricaggio" indiscriminato non va ad intaccare i numeri della fruizione in sala perché si instaura una logica di pirateria e collezionismo selvaggio, senza particolari appigli a questo o a quel genere. È solo una pulsione mercificatoria.
Secondo me, invece, il multiplex diventa un dispositivo che ti desoggettivizza completamente e che distrugge la spettatorialità classica. È un discorso sui dispositivi; per esempio, a casa il proiettore cerca di emulare il cinema, oppure col DVD o con gli extra si cerca di andare a colmare il vuoto che è la mancanza del film. Hai un DVD, ma non hai né il film né la proiezione. Hai qualcosa in più che riempie un vuoto; si trasforma quasi in un lutto per la perdita del film.
C'è poi la ritualità forte che si sta sciogliendo nelle sale, perché c'è una disgregazione completa di questo tipo di liturgia: ora si va a "prendere" il testo da tante altre parti. E poi i multiplex, a mio avviso, si stanno completamente diversificando. Se ne creano velocemente di nuovi e altrettanto rapidamente muoiono, tanto che sono imprendibili, col risultato che non riesci a capire quale tipo di percorso fa un pubblico.

IB: Questa però è una valutazione che riguarda un pubblico consapevole. Invece la maggior parte del pubblico è inconsapevole; credo che non si ponga assolutamente domande di questo tipo sulla ritualità della sala cinematografica. Il pubblico arriva al multiplex, prende i pop corn, guarda un film... Addirittura, nelle multisale esiste anche un fenomeno d'irrequietezza, cioè la necessità di interrompere le proiezioni con una serie di pause perché la gente non è in grado di sostenere due ore di film. Si replica in qualche modo la fruizione del DVD a casa.

SM: D'altra parte però è nata anche una nuova forma di ritualità che appartiene perlopiù al pubblico giovanile. Per esempio, l'ultimo film con Scamarcio (*Ho voglia di te*, Luis Prieto, 2007), ha creato una forma di ritualità molto più simile a quella degli anni Cinquanta, dove la gente partecipava attivamente alla visione, con commenti di svariata natura.

EB: A questo punto vorrei prendere le difese del pubblico attuale dei multisala. Secondo me, la cinefilia classica, come l'hanno vissuta alcune persone, va ormai letta esclusivamente in termini storici, come un processo culturale e tradizionale che ha avuto un suo percorso. Probabilmente questo modello di fruizione cinematografica sta decadendo oppure si sta consumando e se ne stanno costruendo altri. Il modello rappresentato dalla cinefilia classica e quello rappresentato dallo spettatore normale, "regolare", del multiplex sono due modalità di andare al cinema, sono due forme di consumo cinematografico che io pongo sullo stesso piano per ciò che concerne la costruzione dell'identità dello spettatore. Non credo che ci sia, come dice Giulio, un deterioramento della forma di fruizione cinematografica tradizionale indotta da una nuova forma di ritualità. Credo che entrambe le forme di fruizione possano convivere, l'importante è dare libertà all'individuo: il giovane ventenne, o la famiglia, che non ha alcun problema ad andare a vedere l'ultimo film dei Vanzina, credo rappresenti una modalità di andare la cinema rispettabile quanto quella del cinefilo che va a vedere von Trier. Per quanto mi riguarda sono due forme altrettanto valide di andare al cinema e di costruirsi una propria identità personale. Non credo che ci siano buoni spettatori e cattivi spettatori.

GB: Non dico questo. Ma non posso negare che in certi dispositivi si cerchi la distruzione dello spettatore. Si mira ad altro: non ad incrementare gli spettatori ma ad instaurare una ritualità differente, a modificare l'esperienza cinematografica ed ad introdurne una diversa, che non è più l'esperienza del cinema. Ho fatto una prova su me stesso, da quasi due anni vado regolarmente al multiplex, a vedere tutti i tipi di film, guardandomi intorno, e vivendolo, o almeno tentando di viverlo sotto tutti gli aspetti, non solo in modo verticale, ovvero da spettatore critico, ma orizzontale, da spettatore comune. Ho vissuto due tipi diversi di esperienza che secondo me non sono assolutamente sovrapponibili.

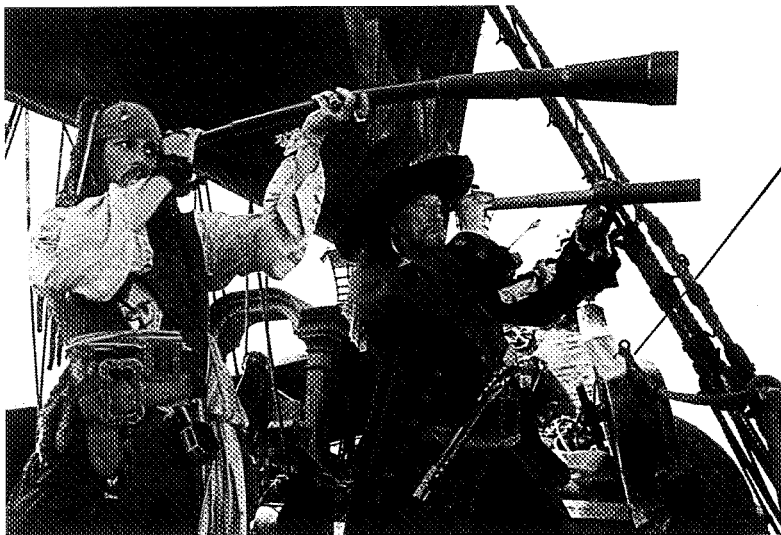
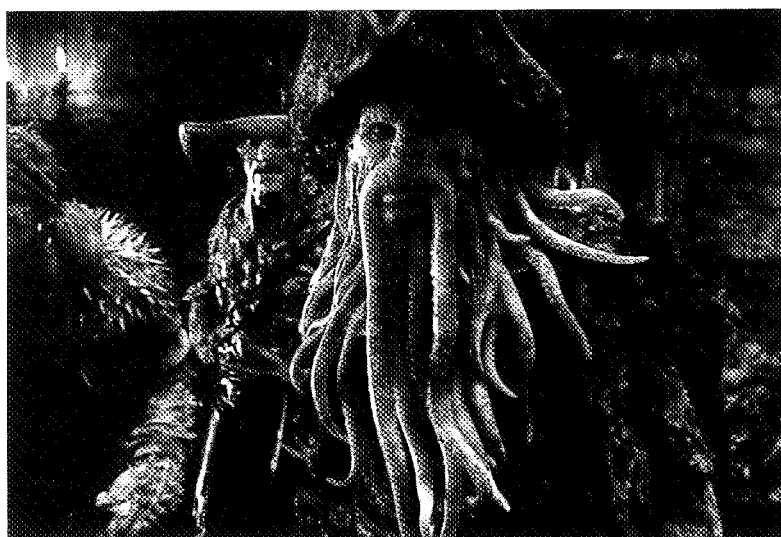
EB: Dicendo questo Giulio ha compiuto un ulteriore passo nella direzione che porta a riflettere in modo compiuto e profondo sulla propria dimensione e identità di spettatore. Tu sei consapevole di sdoppiarti in alcuni momenti, in alcuni ambiti, che appartengono alla tua spettatorialità, e di presenziare a volte ad uno spettacolo popolare e altre ad un altro spettacolo che è intellettuale. Non tutti gli spettatori hanno tale consapevolezza: ma pure non avendola, tali spettatori presenziano ad alcuni determinati spettacoli, chiamiamoli popolari, e così facendo si costruiscono una propria dimensione di vita che fa il paio con altre forme di attraversamento di altri campi culturali.

La città proibita

La città proibita

IB: Vorrei ribadire alcuni concetti. Ciò che intendevo nell'intervento di prima, rilanciando sul ruolo dello spettatore e sul cambiamento del ruolo della percezione nella sala, è che bisogna essere consapevoli dei modi diversi di poter essere spettatori, e secondo me il pubblico normale, ordinario, che va al cinema per piacere, inteso non come spettacolo culturale ma come esigenza di puro divertimento, non è consapevole del fatto che questo tipo di proiezioni sta producendo un tipo diverso di spettatore. La tua visione, Giulio, è estremamente romantica. Dai per scontato che gli spettatori siano in grado di capire questa situazione.

GB: Intendo dire che mi sono messo nel circolo del multiplex per farmi desoggettivare e ci sono riuscito, e ora non riesco più a distinguere le due cose. Sono arrivato al momento dello spettacolo totale dove vado per pulsione. È in quel caso che giunge l'abbraccio completo della multisala, quando ti ha sciolto e ti ha ricreato, e successivamente vai al cinema d'essai come vai al multisala: è come il telefono cellulare, ti ha risoggettivato.

EB: Non cadiamo nel tranello da intellettuali secondo cui queste categorie di

I pirati dei Caraibi

I pirati dei Caraibi

spettatori sono in preda del potere. La forma di libertà che si prendono questi spettatori è autocreata dallo stesso soggetto. Io non credo alla nozione di nonluogo, non si può pensare che il multiplex sia tale, il multiplex è un altro *luogo*, in tutto e per tutto.

FZ: È vero però che un altro tranello dell'intellettuale è quello di andare a ricostruire una medietà spettatoriale che non si sa bene cosa sia. Consapevolezza o meno, a me pare che un segno dei tempi sia la fluidità con cui lo stesso spettatore riesce a passare da un campo all'altro, da una socialità all'altra, e quindi a passare dalla verticalità critica della cinefilia all'orizzontalità dello spettacolo totale in cui il cinema è un semplice segmento di una struttura dell'intrattenimento più ampia. Mi sembra che sia questo un po' lo spettatore medio contemporaneo, piuttosto che quello legato direttamente al popolare. Detto un po' spericolatamente, il cinefilo postmoderno è forse quello che è sempre in movimento, che riesce a cambiare d'abito di volta in volta.

GB: Io ho tentato di disappropriarmi della mia esperienza passata di spettatore per farne un'altra e questo è successo. Ma verso dove va questa tendenza? È consapevole, secondo te, o è la ricostituzione di un pubblico medio, popolare, andreottiano?

FZ: Io non credo ci sia un blocco monologico. A me pare, anzi, che il sistema mediale offra maggiore circolarità e dialogismo.

IB: Ci sono poi molte persone che fruiscono del multisala utilizzandolo come una sala normale. Si entra, si fa il biglietto e si va in sala. Non credo che chi entri in un multiplex debba per forza essere soggiogato dalle molte offerte che può dare. Quando vado al multisala, entro, compro il biglietto ed esco, come farei in una sala cittadina. Non mi interessa il luogo, ma il film; l'opera, e non la sala. Scelgo il film, e non lo spettro delle possibilità del luogo, tranne che la qualità della proiezione e l'orario. Non sono condizionata dal fatto che posso mangiare i popcorn o che posso andare in libreria.

GB: Ripeto: dall'orario alla proiezione, al tipo di sala, al mangiare e bere, al luogo che non è luogo, tu progetti fin dall'inizio.

IB: Ma lo spettatore può andare al multiplex anche solo perché è più vicino a casa sua.

GB: Non è assolutamente così: lo spettatore si rende benissimo conto di quel che fa e perché.

IB: Tu hai parlato della tua esperienza personale, io ti sto raccontando la mia. Io ti assicuro che la mia scelta di andare a vedere quel film in quella sala non è condizionata dal fatto che sia proiettato al multiplex, ma che è più vicino o è all'ora giusta. E penso che molti usufruiscano del multiplex in questo modo. La spettatore crea la propria fruizione in modo del tutto autonomo.

EB: Chi decide di passare la propria serata al multisala, di fatto progetta la propria serata, applica una serie di scelte, decide di andare lì perché ha una serie di agevolazioni.

IB: Ma ci può essere lo spettatore che decide di fruire di un film nel multiplex perché il film lo proiettano solo lì, magari vive in una realtà provinciale dove le scelte sono due e quel film lo proiettano solo nel mega-cinema e sceglie di andare in quel luogo perché non ha altre alternative, infischiandosene dell'offerta di altri prodotti che il contesto suggerisce. Credo che non siano poi così pochi, questi spettatori. Non tutti gli spettatori vanno al multiplex perché è diverso dalla sala cinematografica normale. Ci sono quelli che progettano di andare al multiplex per fruire di tutte le sue possibilità e quelli che continuano a volere vedere solo il film, e scelgono gli orari, la vicinanza da casa o il fatto che quel film si trova solo in quel luogo.

SM: Quelli, però, sono i cinefili, ovvero coloro che vanno al cinema per vedere un dato film. Più interessanti sono quelli che vanno solo al multiplex. Lo spettatore più interessante è quello che va solo al multisala, che non ha mai scelto di andare anche al cinema d'essai. Non sceglie il film, ma il luogo di garanzia.

IB: Uno studio sociologico della fruizione cinematografica dovrebbe tener conto di una serie di soggetti diversi con necessità diverse, bisognerebbe costruire un campione per un'indagine a tappeto. In ogni caso, io non stavo facendo delle osservazioni relative al maggiore o minore interesse che un tipo di spettatore può avere per chi si occupa di cinema. C'è una vastissima rosa di spettatori che arrivano al multisala con aspettative e desideri molto diversi.

RM: Le cose dette sono piuttosto interessanti. A me pare che abbia ragione Ilaria. Innanzitutto, la scelta spesso non c'è. In molti luoghi d'Italia puoi andare solo ai multiplex, al sud puoi andare solo ai multiplex, davvero ci sono intere regioni dove, di fatto, non puoi scegliere una sala piuttosto che il multiplex, e nemmeno il d'essai rispetto al multiplex. Rendiamoci conto che viviamo in un paese paradossale, ancora diviso. *Spider-Man* lo puoi vedere solo al multiplex, *La città proibita* (Zhang Yimou, 2006) lo puoi vedere solo al multiplex, lo stesso *Zodiac* (David Fincher, 2006) lo puoi vedere solo al multiplex: c'è poco da scegliere. Anche lo spettatore che vuole vedere solo il film prescelto, non può fare altro che recarsi in quelle sale. Sono un po' critico — lo ammetto — verso questa idea di progettualità, di fronte a questo dominio delle forme di fruizione da parte del multiplex.
Il multiplex Cinecity di Pradamano proietta sei film che si possono vedere solo lì. Gli spettatori che indica Ilaria vanno lì. Siamo dunque in una situazione molto dinamica, io sono d'accordo con tutte le cose dette, anche se non credo che ci sia questa inevitabile cedevolezza all'abbraccio delle merci. Il problema è che noi siamo di fronte a una dialettica piuttosto ampia, perché la dinamica di *non* scegliere il film bensì la sala di garanzia si verifica, e spesso, anche nel cinema d'essai. La spina dorsale del cinema d'essai, in una città come Bologna, nei pomeriggi invernali, è fatta da persone anziane che possiedono il biglietto offerto dalla banca e che vogliono vedere cinema di qualità. Non di rado, queste persone si fermano di fronte alla sala e scelgono il film d'essai che quella sala offre, senza essersi preparati in anticipo.
Per cui, curiosamente, si verifica un altro ribaltamento: uno spettatore entra al multiplex per l'abbraccio delle merci, come abbiamo detto, e contemporaneamente ci sono anche gli spettatori di cui parlava Ilaria. E infine, anche alla sala

d'essai, il cinefilo si considera colui che va al cinema puntualmente il venerdì pomeriggio, qualsiasi pellicola venga proiettata. La situazione è ultra dinamica, cosicché le forme di identità e soggettivazione sono numerose e molteplici, senza per questo affermare che ci sia una fruizione antagonista o una situazione di resistenza critica all'interno del sistema delle merci. Concludo dicendo che, anche in rapporto alle forme casalinghe di fruizione del cinema, il momento di cui si sta parlando è un momento nel quale la discussione è un po' avvilita dal fatto che si giudica solo a livello di "travaso". Si dà, cioè, l'idea che il pubblico che sta a casa non va al cinema, il pubblico che scarica non va in sala, e così via; in verità questo tipo di dialettica è, anche in questo caso, un po' più complessa, laddove la battaglia da fare per la sala cinematografica è che il cinema si irrobustisca nella sua funzione sociale. A quel punto, il fatto che il testo *di per sé* sia fruibile anche altrove importa assai meno del fatto di andare al cinema, tanto quanto importa meno possedere gli spaghetti a casa rispetto al fatto di mangiare in trattoria con gli amici. Fra l'altro, mi pare che il cinema continui a resistere, per esempio negli Usa, come funzione sociale, dal momento che il sistema del blockbuster regge benissimo.

EB: Per quanto riguarda le altre forme di fruizione, mi vengono in mente le mostre d'arte organizzate da Golden. Nel suo caso, egli costruisce una sorta di evento culturale, progettando una mostra ad hoc su una corrente pittorica o un autore, e di conseguenza riempie i locali. Mi domando perché questo non avvenga anche per il cinema. Mi collego al discorso che facevamo prima, circa l'idea di Veltroni di equiparare il cinema *tout court* alle altre forme d'arte. Evidentemente in Italia il cinema fa ancora fatica a istituirsi come pratica culturale ed educativa a tutti gli effetti, perché ormai il circuito d'essai è sfrangiato e non funziona più, dovrebbero esserci altre agenzie sociali e culturali, oltre all'università, che costruiscano i modi per cui il cinema venga riconosciuto come una forma d'arte condivisa. Per cui, da un lato ci sono questi eventi culturali popolari che hanno a che fare con un'arte socialmente riconosciuta in quanto rispettabile, dall'altro una forma culturale condivisa ma fino ad un certo punto, come il cinema. Non a caso, il cinema fatica a diventare materia di studio nella scuole.

GB: Abbiamo creato una generazione di mostri. L'hanno creata le merci e la televisione. Il cinema non si sta autorigenerando, a mio avviso.

EB: Tale situazione si spiega col fatto che il cinema paga lo scotto di essere a metà strada fra forma di comunicazione e fatto artistico, In numerosi saggi, Francesco Casetti afferma che il cinema è a metà strada fra forma di mediazione culturale e forma d'arte riconosciuta. Credo che il cinema possa ancora essere visto sotto questa ottica, per questo pone ancora difficoltà ad istituirsi come evento culturale, almeno per quelli che sono i parametri alti della cultura.

SM: Sì, ma questo è solo il cinema inteso come sala. Dal punto di vista dell'edizione dei DVD, il cinema ha raggiunto una collocazione molto alta, culturalmente parlando, in confronto anche solo a tre anni fa. Esistono DVD di qualità e cura molto alta, con forme di fruizione altrettanto nobili. Probabilmente bisogna considerare il cinema come film e non come evento sociale in sala, almeno per pensarlo a livello culturale.

GB: Attraverso un oggetto, il DVD, il film, che non è solo un oggetto, ha trovato una sua collocazione.

EB: Il DVD è una forma di fruizione prettamente individuale, o comunque famigliare. Io faccio riferimento al fatto che il cinema non si è diffuso, o meglio che la pratica sociale di andare al cinema non è così diffusa a livello collettivo come altre forme di spettacolo di tipo culturale quali per esempio i grandi eventi d'arte. Lo spettatore del DVD è un'unita famigliare, mentre io facevo riferimento ad un livello di consapevolezza o di pratica che mira ad uscire da questo genere di situazione.

RM: Tutto vero. Del resto, esistono delle spiegazioni: il DVD passa attraverso forme non esclusivamente di collezionismo ma di paracollezionismo, di possesso dell'oggetto con elementi di continuità con il consumo libresco. Basti pensare a un'altra forma di consumo dei film in grave difficoltà economica, e che credo irreversibile: il noleggio del DVD, che risente oggi dell'abbattimento dei costi del DVD da acquisto e non produce possesso. Di fatto, il noleggio non conviene più allo spettatore, e non a caso si assiste alla riconversione della catena Blockbuster in luoghi di vendita. Quindi ci sono altri elementi della filiera che si stanno aprendo, volenti o nolenti, ad un cambiamento forte. Potrebbe sembrare un po' ministeriale, ma sono d'accordo che devono esserci agenzie sociali (che non devono essere esclusivamente dell'università o dell'istruzione pubblica ma in generale agenzie sociali ritenute autorevoli) che possano lavorare in questo senso, come è avvenuto in Francia. A livello di forme di consumo, negli Usa avviene l'autorigenerazione spontanea degli spettatori: la pratica del blockbuster genera una serie di gemmazioni, ma in quel caso la situazione è stabile, almeno dopo i momenti di forte decremento durato fino agli anni Ottanta inoltrati. Tuttavia, non possiamo certo affermare che in America esista una autorizzazione della pratica cinematografica: il cinema continua ad essere una pratica industriale e spettacolare, ma ciò non impedisce una rigenerazione spettatoriale perenne, fortemente generazionale, ma stabile. I due aspetti — autorizzazione culturale e abitudine spettacolare — sembrano entrambi assenti dall'episteme italiana, il che è paradossale, perché, a riprendere l'indicazione di Casetti, finiamo col non appartenere né all'una né all'altra.
Ricordiamoci che, in confronto alle altre forme spettacolari, il cinema è l'unico genere spettacolare che necessita di continuità nel tempo e di cronicità di un consumo numericamente molto alto per sopravvivere. Se pensiamo al teatro, alla lirica, o agli abbonamenti teatrali e operistici, ci rendiamo conto che riguardano un'assoluta minoranza di pubblico, e se poi parliamo di mostre, concerti eccetera, anche coloro che ci vanno, fanno questo sforzo solo alcune volte all'anno. Certo i concerti funzionano, le mostre anche, tuttavia si tratta di eventi. E quindi, scava scava, è solo il cinema a richiedere ogni settimana un numero ampio di spettatori, con una continuità vera durante tutto l'anno.

IB: Fra le forme di fruizione collettiva il cinema resta, secondo me, quella più individuale: comunque nella sala si sta da soli, nello spettacolo filmico non hai spazio di condivisione, mentre una mostra d'arte può essere commentata e fruita collettivamente, cosa che al cinema è scarsamente praticabile.

EB: Credo che i visitatori di queste mostre "popolari" siano consapevoli di partecipare ad un evento di massa, sì, ma anche ad un evento culturale di ampia portata. C'è una forte consapevolezza di andare incontro ad un evento spettatoriale e al contempo intellettuale.

GB: L'evento è il contrario della continuità di cui ha bisogno il cinema.

Un brusco risveglio

Edmond (David Mamet, 2006)

> *Fella said, we're humans.*
> *And as humans, we dream.*
> *And what we dream of, is Money*[1]

> Se non ammettiamo ciò che sappiamo, non siamo altro che un paese che non riesce a ricordare i propri sogni, come una persona infelice che non li ricorda e sostiene di non sognare, affermando che non esiste niente che somigli a un sogno. Ci stiamo distruggendo perché non riconosciamo il fatto di essere infelici. Ci stiamo distruggendo perché avalliamo e accettiamo l'oblio che ci viene dalla televisione, dal cinema e dal teatro. Chi avrà il coraggio di parlar chiaro? Chi parlerà in nome dello spirito dell'America? In nome dello spirito dell'uomo[2]?

Nei due frammenti sopraccitati è possibile riconoscere la misura dell'inesauribile ambiguità morale della figura e dell'opera di David Mamet. Quale delle due anime sia la più vicina alla reale personalità dell'autore è difficile da determinare: ciò che è certo, è che fra il nichilismo di uno scrittore votato a commentare spietatamente una realtà arida e insignificante, e il quasi solenne imperativo ideale di un severo moralista, la linea di demarcazione è in questo caso flebile, pressoché invisibile.
Il "mondo degli uomini" del cinema e del teatro mametiano è il deserto emotivo, integralmente mercificato, della società dei consumi, in cui emblematicamente l'ossessione per il denaro (*Glengarry Glenross*, James Foley, 1992) e la prevaricazione (*The Edge*, Lee Tamahori, 1997) rappresentano l'unico stimolo vicino all'esperienza erotica. Nonostante ciò, nella scrittura del drammaturgo americano, in nessun caso sussisterà uno sguardo amorale sulla vita e sulla storia.

> Mamet è un moralista che lamenta il crollo dell'immagine pubblica e dello scopo della vita individuale mostrando un mondo spiritualmente inaridito in cui dominano i ritmi della disperazione e in cui l'occasionale armonia dei rapporti umani o il momentaneo lirismo sepolto in profondità nella struttura del linguaggio sono poco più di un'eco di quello che fu una volta uno stato di grazia, una grazia lasciata ormai molto indietro nel tempo, sopravanzata da più di un secolo di violenza e tradimento[3].

Come nel modello letterario Walt Whitman, o nel dichiarato punto di riferimento teatrale Anton Čhecov[4], non mancano in effetti, seppur distorti, riferimenti nostalgici ad un passato dorato, ad una sorta di tempo perduto di un'America primitiva, allo spirito o al *sogno* americano in sé (si veda come, ironicamente, questi valori vengano contrapposti al cinismo hollywoodiano nella commedia *Hollywood, Vermont*, 2000). Tuttavia, nel suo rigore, la scrittura di questo autore resterà inequivocabilmente dedita alla rappresentazione del Male, e non opererà mai davvero in direzione di una catarsi. In quest'ottica, la solitudine virile degli uomini mediocri e disperati di Mamet potrebbe richiamare il senso di "mina vagante", pronta ad esplodere, di alcuni personaggi delineati da Paul Schrader. I caratteri creati da quest'ultimo, hanno però di frequente uno spessore eroico, culminante nel sacrificio individuale (si pensi a quella che Schrader chiama "gloria suicida" in *Taxi Driver*, o all'epilogo di *Mishima*). I protagonisti delle vicende raccontate dall'autore di *American Buffalo* (Michael Corrente, 1996) e *Glengarry Glenross*, si limitano invece perlopiù a parlare (spesso per frasi fatte), inclini alla *non-azione* teatrale *tout court*, incapaci di modificare il corso della storia. Il linguaggio non rappresenta mai una via d'uscita dalle contraddizioni di una vita irrimediabilmente alienata, se non per coloro i quali lo manipolano, nella maggior parte dei casi ai fini di una truffa o di un doppio gioco (*House of Games*, 1987, *The Heist*, 2001). Il linguaggio, in ogni caso, non fa che aumentare il "rumore di fondo" e il caos percettivo dei personaggi: per quanto essi si sforzino di comprendere, muovendosi attraverso la riflessione filosofica e i più banali luoghi comuni, riusciranno solo a chiacchierare, paralizzati dalla propria amarezza e disillusione (si pensi al personaggio di Teach, interpretato da Dustin Hoffman in *American Buffalo*, al Ricky Roma/Al Pacino di *Glengarry Glenross* o allo stesso Edmond)[5]. Ci si domanda dunque a cosa corrisponda "il brusco risveglio" dell'*everyman*, dopo una vita *nella nebbia* (significativamente è proprio questo il titolo alternativo del testo teatrale *Edmond*). Come vedremo, esso non consiste nell'inizio di una lotta, bensì nella consapevolezza, nell'ammissione della propria infelicità. Il primo passo è quindi la resa: arrendersi, paradossalmente, è l'unico modo per iniziare qualcosa, così come per Freud, ricordare è l'unico modo per dimenticare. Molte di queste riflessioni, risultano chiare in *Edmond*, piccolo film, uscito in Italia con 2 anni di ritardo, tratto dalla nota *pièce* del 1982, e diretto da Stuart Gordon. Come spesso è accaduto in passato (*Glengarry Glenross, American Buffalo*), l'autore ha evitato di dirigere l'adattamento

cinematografico di una delle proprie più conosciute produzioni teatrali: ciò non toglie che si tratti di un'opera dal valore altamente teorico, utile a decifrare ossessioni e temi ricorrenti della scrittura di Mamet.

Nel film, William Macy interpreta la parabola di un uomo medio, bianco, condannato ad un'esistenza scialba e ripetitiva, che a seguito dell'incontro con una chiromante decide di dare un nuovo corso alla propria vita, di uscire *dalla nebbia*. La presunta emancipazione di Edmond parte però dal tentativo, fatalmente frustrato, di realizzare i propri desideri compulsivi. In questa peculiare "galleria della compulsione" del *wasp* americano, non manca nulla: sesso, violenza, gioco d'azzardo, alcool.

> Las Vegas non offre ricchezza (anche se così sostiene) o eccitazione (a meno che uno non trovi eccitante la degradazione). Offre l'opportunità di esercitare la propria compulsione. [...] Ma non riusciremo mai a giocare d'azzardo fino a trovare l'armonia, a mangiare fino a essere magri, ad armarci e a marciare impettiti fino a sentirci sicuri[6].

Edmond cercherà disperatamente di fare sesso in un bordello, non riuscendo però a trovare "un accordo economico soddisfacente", tenterà la fortuna al gioco delle tre carte, facendosi truffare, e infine comprerà un coltello, con il quale commetterà un omicidio.

Non è un caso che il gioco d'azzardo sia una costante in molti film dell'autore, e allo stesso modo lo siano altri atteggiamenti compulsivi, quali la menzogna, il furto, la ricerca esasperata del profitto. "Un tizio entra in un bordello", è l'esempio ricorrente utilizzato nelle lezioni di sceneggiatura dello scrittore. Spesso i luoghi nei quali ha inizio il cambiamento di un personaggio mametiano, sono marginali, dimenticati: la piccola bottega di una chiromante, una bisca, un vecchio bar dimenticato, il negozio di un rigattiere. È a partire da questi luoghi, puramente cinematografici, che un uomo insignificante come Edmond cerca di vivere ciò che *la società dello spettacolo* gli ha fatto credere sia un'esistenza appagante: avventura, amore, azione, potere. Nulla di tutto ciò riuscirà a renderlo diverso, a soddisfarlo, a farlo felice, nemmeno il goffo tentativo di rifugiarsi nella fede, provando a partecipare ad una messa *gospel* nel quartiere nero. Dopo aver trovato la rovina, il personaggio afferma, come in una fiaba, di aver imparato la lezione, e di voler solo tornare a casa. È a questo punto che la vicenda piomba nella sospensione, nell'impossibilità di ogni progressione drammatica.

Nel carcere, dopo essere stato violentato e umiliato, Edmond capirà di trovarsi "in un luogo semplice", isolato, nel quale ogni arbitrio e possibilità di scelta è negata. Soltanto qui, il personaggio sarà in grado di sentirsi in armonia con il mondo: al di fuori di esso, privato di ogni libertà, nell'alienazione finalmente realizzata integralmente. Il senso di annullamento, di limbo nel quale Edmond si ritrova una volta finito il suo tentativo di "vivere", è sintetizzato dal dialogo conclusivo col proprio compagno di cella: un'inconcludente ed insensata accozzaglia di riflessioni teologiche, scientifiche ed esistenziali chiusa con un enigmatico pensiero sulla vita extraterrestre.

In un certo senso la follia e la paranoia alle quali va incontro il personaggio dopo aver tentato di risvegliarsi dal lungo sonno di una vita banale e priva di emozioni, sono per Mamet il destino di chiunque cerchi di negare la propria condizione, ottusamente, pensando di poter intraprendere un nuovo percorso "dopo essersi propiziato gli dei con accresciuto fervore, con più denaro, con più devozione, con più attenzione"[7].

Ciò con cui va a collidere l'inquietudine e l'assenza di risoluzione finale del cinema di Mamet è dunque ancora una volta un sistema compulsivo, il cui simbolo è Las Vegas, ma la cui realtà più palpabile è lo spettacolo hollywoodiano: "Il pubblico appoggia questi tipi di intrattenimento a livello subconscio. Lo spettatore torna continuamente a fruirne proprio perché *non* funzionano, e così egli deve tentare ancora"[8].

La figura del sogno, viene richiamata più volte dallo stesso Mamet, in questo vicino all'altro proprio modello teatrale Harold Pinter, come metafora di una realtà distorta, falsata, in cui gli individui ripetono all'infinito le stesse battute (cosa che accade di frequente nei dialoghi dei suoi film) e le stesse azioni. Mamet, in conclusione, ad un'attenta analisi si rivela tutt'altro che autore del cinismo: l'incapacità di lottare, la rassegnazione, da lui sondate all'infinito in tutte le più sottili sfumature, collaborano a dare vita al malinconico lamento di uno scrittore, la cui estrema lucidità sul mondo postcapitalista è simile ad una condanna. Una condanna a vedere chiaramente le dinamiche di un mondo vuoto e privo di armonia, a sentire, ascoltare ogni pensiero di ogni venditore, di ogni truffatore di ogni grigia piccola città: un chiacchiericcio, sempre identico ed echeggiante all'infinito.

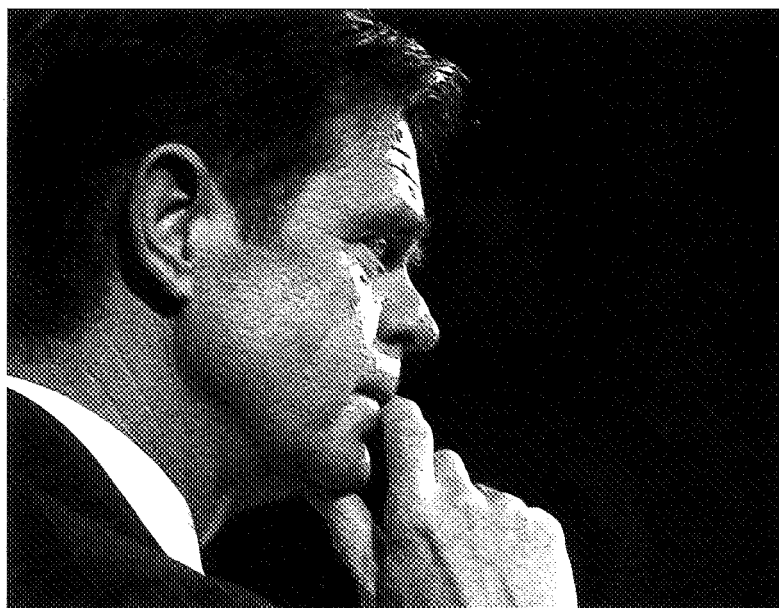
Maurizio Buquicchio

Note

1. Citazione dal film *La Formula* (*The Spanish Prisoner*, David Mamet, 1998).
2. David Mamet, *Note in margine a una tovaglia*, Roma, Teoria, 1992, p. 38.
3. Christopher Bigsby, "David Mamet", in David Mamet, *Glengarry Glenross. Con materiale critico su Mamet e la sua opera*, Genova, Teatro di Genova, 1985, pp. 11-12.
4. Mamet firma l'adattamento cinematografico de *Lo Zio Vanja* per *Vanja on 42nd Street* (Louis Malle, 1994).
5. Ancora un'ambiguità: nelle proprie lezioni di sceneggiatura è Mamet a contraddire se stesso spiegando come *il personaggio* non esista, ma sia solo un'insieme di azioni (abituali e non). L'autore cita inoltre spesso la famosa battuta di Hitchcock, il quale ironizza sul cinema hollywoodiano sostenendo che nei film americani non ci sia altro che "gente che parla".
6. David Mamet, *I tre usi del coltello. Saggi e lezioni sul cinema*, Roma, Minimum Fax, 2002, p. 76.
7. *Ivi.*
8. *Ivi.*

Il "tragico" meticcio. Il tema della morte e della fine in quattro film italiani

Uno su due (Eugenio Cappuccio, 2006), *L'aria salata* (Alessandro Angelini, 2006), *Saturno contro* (Ferzan Ozpetek, 2007), *La cena per farli conoscere* (Pupi Avati, 2007)

Quattro recenti film italiani hanno messo in scena una condizione insolita, spesso rimossa dagli annuari della tematizzazione cinematografica nazionale, ovvero il compiersi del processo vitale per uno dei protagonisti principali del film[1]. Questi film sono *Uno su due* di Cappuccio, *L'aria salata* di Alessandro Angelini, *Saturno contro* di Ozpetek e *La cena per farli conoscere* di Pupi Avati. Una morte messa in scena senza compromessi, con una indiscutibile nettezza e senza scorciatoie grottesche o fantasticheggianti che addolciscano la pillola attraverso la conduzione in uno spazio parallelo alla tragedia pienamente effusa. La malattia e il trapasso sono illustrati attraverso uno sguardo dalla purezza virginale. È come se la "condizione finale" fosse prorotta d'improvviso in un età dell'oro fatta di sorrisi e indulgenze. Un'età dell'oro fittizia che corrisponde anche all'età dell'oro che nell'immaginario definisce il cinema italiano stesso: la commedia all'italiana. Ma in questi film non si esercita, da parte del cinema italiano, un rigetto liberatorio dalla condizione che ne ha definito l'identità — quella della commedia — quanto piuttosto si accoglie la stabilità di una condizione alternativa che convive accanto ad essa. Questa convivenza è lontana dal non essere traumatica, sebbene in senso positivo, per i cineasti. Co-

Edmond

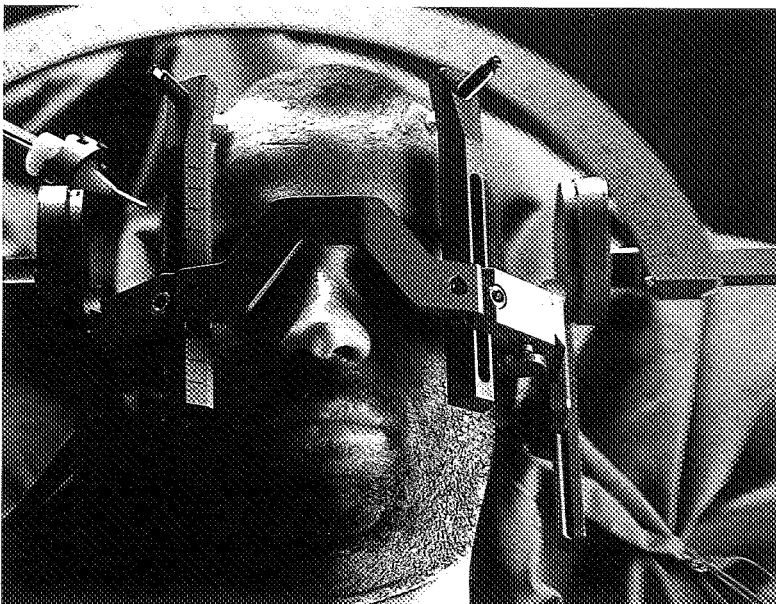
storo, infatti, dimostrano quanto la questione incida proprio nella trattazione "ingenua", nel senso nobile di "fanciullesca", con la quale rappresentano la dimensione tragica del trapasso. In questi quattro film la condizione della "fine" e del viaggio verso una transizione "definitiva" viene assorbita e, di conseguenza, restituita con lo stesso stupore trasecolato e attonito che se fosse stata messa in scena ("trasposta") per la prima volta. La morte in generale e quella dei protagonisti in particolare non sono dei tratti dall'attitudine rivoluzionaria. Al contrario li si ritrova quali elementi convenzionali del tradizionale melodramma. I quattro registi non si assidono su troni non insediati, non è nella novità in sé l'interesse della loro trattazione. Dove sembra potersi scorgere uno scarto, nei loro film, è, piuttosto, nella conduzione di questa condizione che ha avuto una indubitabile fortuna passata. L'operazione messa in campo dai quattro film è un traghettamento dal "melodrammatico" al "tragico". Si tratta, in sintesi, di una questione di "tono" più che di una questione di contenuto, anche se, come dimensione meramente tematica, morte e malattia non hanno trovato vita facile nel cinema *mainstream* degli anni novanta. Ciò che sorprende, infatti, è che questi film non sono produzioni marginali che si contentano della propria esistenza e che riscattano la scarsa visibilità con l'orgoglio della costruzione "autoriale", bensì film che aspirano a una buona resa al botteghino, e la presenza in tutti di almeno un "divo" nostrano sta a dimostrarlo (sebbene in termini diversi, ovviamente, fra i cast *all stars* di *Saturno contro* e *La cena per farli conoscere*, e i Giorgio Pasotti e Fabio Volo protagonisti degli altri due film).

L'emergenza, con tale forza, della dimensione "finale", segna uno stacco. Lo segna indipendentemente dal valore dei film. Gianni Canova, qualche tempo fa, imputava alla rimozione del tragico una delle mancanze più evidenti del "Nuovo Cinema Italiano"[2]. Il tragico è diverso dal melodrammatico. Sebbene un estetologo potrebbe ricondurre le qualità specifiche delle due dimensioni segnalate alla medesima categoria estetica, chiunque si sia confrontato con Matarazzo piuttosto che con Euripide o Shakespeare percepisce chiaramente la differenza. Il melodrammatico spesso concede al lacrimevole e, nelle sue conseguenze più consuete, ribadisce nel finale l'ordine costituito. La scena commovente è condotta per esasperazione e il "vissero tutti infelici e scontenti" è talmente atteso e immerso in un'atmosfera roboante, complici musiche non discrete, pianti e "scene madri" e "grandi gesti", che arrivano a vellicare, in un gioco delizioso, la soglia del ridicolo, disponendo però della prodigiosa capacità di attraversarla nell'immediato solo di rado. Nel tragico, al contrario, l'effetto è talmente stilizzato da apparire un'astrazione, è espresso con tale secchezza e violenza da sembrare soffocante o da sollecitare la ribellione, lo scoppio, la sollevazione dalla sedia nei confronti dell'ingiustizia. Il "tragico" è, come i film di Bresson insegnano, un misto di virulenza, attrazione ejzensteiniana, "scuotimento dei sensi", alla maniera di Beckett, straniamento e sospensione, come nel caso di Brecht.

In questi film si percepisce dunque un desiderio di mediazione. Questo sentimento non va inteso come regressivo, movimento verso il deteriore, ma come verifica di una faticosa convivenza di registri diversi. Nel tentativo, non sempre riuscito, di condurre l'insieme verso la maturità del tragico. Non si assiste a una dimostrazione di furia distruttiva che desideri azzerare quanto è stato prima: la correlazione con la storia del cinema italiano, commedia e melodramma, è messa in campo, sebbene né linearmente, né senza garbugli anarchici.

Non tutte le strategie retoriche di estinzione sono assimilabili. Certamente il film di Angelini ha una costruzione della "fine", del personaggio e dell'acme emotivo del film, che fatalmente corrispondono, che si segnala immediatamente come differente dagli altri. La conclusione è l'eclissarsi del protagonista, anche fisico giacché esce di scena attraverso la parabola della propria auto condotta ad alta velocità attraverso un volo. In questa costruzione della fine si intuiscono risonanze del mito odisseico: è dell'Ulisse dantesco che si parla ovviamente. In entrambi i casi, film e vicenda dell'Ulisse dantesco, si tratta di un viaggio compiuto dai protagonisti e in entrambi si tratta di un viaggio "definitivo", che determina una modificazione in chi lo compie e in chi gli sta attorno, e in entrambi esso si conclude con un "folle volo". L'analogia più rilevante, però, è che il viaggio non viene diretto verso una meta fissata in termini spaziali, quanto piuttosto in termini razionali. C'è un confine esteriore e interiore che si prova a varcare. La conoscenza è fine esteriore perché padre e figlio cercano di ricostruire i dati biografici l'uno dell'altro, ed è anche interiore, come percorso di maturazione di entrambi. La conoscenza è lo scopo comune ai due personaggi, ma essi falliscono ne compito di ottenerla poiché interviene un evento fisico, non astratto o simbolico, ad interromperne i piani. Qui le strade dei due protagonistisi divaricano. Infatti se per Ulisse il trapasso è punizione per la *hybris*, per una eccessiva fiducia nelle proprie forze, nella propria capacità di controllo e penetrazione della gnoseologia, che lo avvicina al peccato gravissimo di empietà nei confronti delle entità divine che si presuppongono non solo superiori, ma di altra natura, per Sparti non vi è alcuna fiducia nelle proprie potenzialità conoscitive. Egli non è capace di alcuna ermeneutica: fallisce nel tentativo di conoscenza del proprio sé e di quello del figlio, che a sua volta abdica la speranza di conoscenza del padre. Nel figlio si misurano "ricerca" del padre (vocazione telemaica, ancora una volta un richiamo al mito di Ulisse) e repulsione per lo stesso. Cerca, eppure non si consegna all'abbandono all'altro. Non scolla la sutura della superficie. Attraversa il proprio genitore senza penetrarlo.

Ulisse viene punito, Sparti si dà da solo la morte. Non pecca contro gli dei ma contro se stesso. Il suo cruccio è quello di non essere riuscito in una particolare seduta di psicoanalisi a produrre quello scavo che lo avrebbe potuto guidare alla conoscenza della propria vita interiore. Egli abdica, abbandona, non affronta la vita. Il suo solo slancio vitale, dopo una vita consumata in carcere, è la pulsione di morte. Ulisse è sconfitto da un nemico esterno, Sparti è stravolto proprio dalla coscienza che il nemico alberga in se stesso.

Il corpo finale è anche corpo refrattario alla cura, resistenza al proprio involucro. Questa dimensione è assai complessa nel film di Avati. Il corpo di Abatantuono/Sandro Lanza si rifiuta di accondiscendere ad una linearità della condotta, si sottrae alla modellazione pigmalionica. Il chirurgo plastico modella il corpo dell'attore, ma lo modella non affinché cambi ma con lo scopo di farlo permanere. Lo scopo di Sandro Lanza è di preservare la propria giovinezza. Egli decide di perseguire lo scopo costruendosi un proprio doppio fantasmatico che però non è esterno a se stesso, ma è una rimodulazione del proprio stesso corpo[3]. Tale rimodulazione è affidata con cieca fiducia alla competenza "tecnica" del medico. Il novello Dr. Frankenstein interviene sul corpo e lo "mette assieme", spera si possa comporre a suo gradimento. Tali propositi falliscono la propria realizzazione, con delle conseguenze che Lanza non aveva nemmeno immaginato potessero compiersi. La "natura" si ribella alla "cultura". Il corpo esibisce il proprio residuo "istintuale" e animalesco nella resistenza ad una doppia aura: quella della tecnica, della scienza e del suo potere taumaturgico, e quella della potenza fascinatoria della star. Ma Sandro Lanza non è solo una star fittizia, non è solo la recita di un attore di telenovelas famoso, ma è anche la recitazione di una star effettiva. Sandro Lanza è Abatantuono, l'attore che più di ogni altro ha segnato con la propria presenza il decennio precedente. Dunque in una vertigine abbacinante siamo di fronte ad una star vera che impersona una star finta che a sua volta vuole recitare la parte di se stesso più giovane ma che non riesce a farlo, allora deve sostenere il ruolo di chi vuole essere escluso volontariamente dalla soap opera alla quale partecipa, perché sa della sua certa esclusione in virtù di quella modificazione sul suo corpo che lo rende più giovane, e quindi più simile al se stesso richiesto dal personaggio da impersonare, ma che lo fa anche asimmetrico e dunque rigettabile per quella stessa parte. E, se si vuole complicare ciò che è già estremamente complesso, ancora una volta è Abatantuono che recita la parte finta di una attore che ha subito una modificazione rilevante sul proprio corpo, che nel recitato appare

Uno su due

vera ma che in effetti è resa con trucco e gestualità, strumenti del "falso". La "natura" che si ribella, che è una modificazione irreparabile del corpo, un suo tumore, una sua "malattia" è impermeabile al fascino della star vera (Abatantuono) e di quella fittizia (Sandro Lanza), ma nel suo rifiutare la dimensione della costruzione culturale paradossalmente la ribadisce immergendo il corpo "naturale" in un gorgo di sovrastrutture culturali che si richiamano labirinticamente.

Quello di Fabio Volo è invece un corpo che sembra ignorare il riconoscimento del proprio "essere terminale", in quanto tale egli non si riconosce come organismo in evoluzione, dotato dunque di capacità di "riproduzione" e di naturale evoluzione verso l'estinzione. È un corpo immobile, "radicato", uguale a se stesso, monolitico, non scomponibile: *Rigor mortis* in vita. Pur essendo vivo, non matura, non è un meccanismo biologico. L'evoluzione verso la metabolizzazione della malattia, e dunque dell'ulteriormente paradossale riconoscersi "vivo" in quanto "morente", in quanto malato, passa però per lo "sradicamento", attraverso lo spiccare il volo per mezzo del deltaplano.

In ultimo la morte nel film di Ozpetek si fa presupposto per il compiersi di un rito, che, di nuovo, è un rito conoscitivo. Il raccogliersi attorno al corpo dell'amico morto in obitorio scatena una produzione compiuta di proiezioni fantastiche e fa muovere una ricomposizione del proprio vissuto. Non è un percorso evolutivo. Tutto alla fine confluisce, circolarmente, verso il medesimo punto dell'inizio. Ma sebbene tutto sia ricondotto nell'identico i percorsi evolutivi dei personaggi si sono modulati dalla commedia (corale, "italiana"), e dal melodramma (cantato, corale, "italianissimo"): si ottiene un faticosissimo equilibrio, nel quale si fa strada un "residuo" di tragico. Questa soluzione meticcia sembra essere il massimo sforzo nel quale si impegna il recente cinema italiano, sarà il tempo giudice della sua appropriatezza, qui interessa segnalarne la presenza.

Federico Giordano

Note

1. Qualche accenno alla questione della morte nel nuovo cinema italiano è in Carlo Tagliabue, Flavio Vergerio (a cura di), *Fatal quiete. La rappresentazione della morte nel cinema*, Torino, Lindau, 2005. Più in generale cfr. Antonio Cavicchia Scalamonti, *La camera verde. Il cinema e la morte*, Napoli, Ipermedium, 2003.
2. Cfr. Gianni Canova, *Commedia e anticommedia nel cinema italiano contemporaneo. L'occhio che ride*. Milano, Editoriale Modo, 1999.
3. Su queste questioni si veda Victor I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il saggiatore, 2006, *passim*.

Tre passi nel delirio

Spiderman III (Sam Raimi, 2007)

> Si riscontra nel delirio un'eccessiva pienezza, un debordare. Si erra o, appunto, si diventa 'extravaganti', perché non è stata adeguatamente riconosciuta una verità che, alla sua maniera, sa farsi comunque strada[1].

1. Non è facile parlare di *Spiderman III*. Dopo la limpidezza dei primi due episodi, questo terzo capitolo ha l'ambizione fallimentare di voler chiarire alcuni dei nodi più complessi dell'eroe Marvel declinato da Raimi, complicandoli e rendendoli volontariamente abissali. Il giudizio complessivo su questo film si presta ad essere spietato: è innegabilmente frantumato, dispersivo, scollato, commovente, romantico; quello che troviamo interessante è il tentativo raimiano di disegnare una figura più scura e complessa di Peter/Spiderman (orfano adolescente alle prese con una città che lo rifiuta, con una sessualità inespressa, un lavoro altalenante ed insicuro, un lutto condiviso), e di farlo dando al film una struttura che ricalca il travaglio interno del personaggio. È lo stesso tentativo, come vedremo, riscontrabile nel trailer del primo episodio e nei titoli di testa. In un movimento analogico all'intrusione di un corpo estraneo che tenta di mutare il carattere già instabile del corpo eroico, *Spiderman III*, come Peter Parker, fallisce nel tentativo di tenere insieme i pezzi. Quel che pensiamo è che sia un film non accidentalmente frammentato. È certamente il più "teorico" dei tre, il più sofferto. Come nel discorso analitico, Raimi sembra credere che la verità "non consiste sempre nel mettere a posto subito tutti gli elementi del puzzle, ma nel sapersi fermare al frammentario, nel riconoscere opacità e lacune, nel sacrificare l'armonia, la coerenza e l'evidenza perfette in favore dell'acquisizione di qualche parziale e provvisoria conoscenza"[2]. Se Peter è maturato nei primi due episodi a fianco di Spiderman, era necessario domandarsi: come ha acquisito la familiarità con il mondo? Attraverso quali percorsi esso gli è diventato noto? La risposta terribile è *Spiderman III*. Un frammentario succedersi di frammenti di verità insopportabili "che nel loro rotolare si ingrossano sempre di più di certezza, avvolgendo e nascondendo progressivamente il nucleo di verità"[3], in cui regnano tracce lasciate sospese, alternanza di stili – noir, azione, commedia, fantascienza –, scollature narrative, strappi nel continuum emotivo, e notevoli suggestioni visive, percettive, estetiche. La storia di Peter non si risolve. La porta della sua camera continua a non chiudersi. La sua nemesi (Venom) non esaurisce i suoi fantasmi, e non lo fa neppure la morte sacrificale dell'amico. Peter risponde alle domande che lo attanagliano attraversando un delirio. È costretto a continui e violenti strappi nel tentativo di decifrare una verità nascosta dalla sua stessa luce, e perciò invisibile. Raimi si dimostra un cineasta ambizioso. Insegue quel che non vuol mostrare al suo eroe, e, contemporaneamente, si mimetizza in lui. Questo episodio radicalizza il principio freudiano su cui si basa il fumetto: l'io rinvia "sempre ad un'assenza ineliminabile, riempita però di interlocutori e padroni con cui fare i conti"[4]. Il corpo e la psiche di Peter Parker sono il regno di una coabitazione. Due padroni vi dimorano sempre (l'uomo ed il ragno), ed alcuni servi senza i quali non vivrebbe (i nemici, gli amici). Per lui guardarsi dentro è inutile, l'autoscopia non serve a Spiderman, eroe che è mosso da un'assenza (del padre, dello zio), che ha avversari in virtù del fatto che anch'essi partecipano ad assenze (quella di un padre per Hobgoblin, quella di un figlio per Goblin, quella della moglie con il Dr. Octopus, quella della libertà e del figlio con Sandman) e che presuppone una presenza ineliminabile (quella del ragno che lo ha punto).

Qual è dunque la storia di *Spiderman*? Un ragno geneticamente modificato punge un ragazzo. Il DNA umano viene intaccato da alcune caratteristiche aracnidi. L'animale entra nell'uomo, ma non lo conquista, si ferma ad un certo punto, si salda al suo codice genetico. Il ragno dona all'uomo alcune caratteristiche selezionate. Le umanizza. Anche la parte animale risulta antropocentrizzata. Un esempio: Spiderman sa scalare qualsiasi superficie, ma quel che gli permette di farlo (impercettibili peli sui polpastrelli) non sono elementi visibili dagli altri. Il poter lanciare una ragnatela non lo rende un essere mostruoso, un losco predatore. La ragnatela diventa anche elemento romantico (il bacio, il letto per Mary Jane). La trasformazione lo lascia un ragazzo carino e impacciato, solo più muscoloso e con grandi riflessi. Quel che si crea a livello percettivo è così una figura ibrida, che mischia due forme di ambienti inequivocabilmente separati. La città-per-il-ragno e la città-per-Peter-Parker sono a tratti in conflitto, anche se Peter ne è soverchiato, e Spiderman la può attraversare in pochi secondi, volando. I suoi sensi di uomo sono potenziati dalle caratteristiche aracnidi saldate in lui. Queste caratteristiche (vista, riflessi, potenza, forza, resistenza, scaltrezza) è l'uomo a doverle coltivare. A questi poteri si accede solo se se ne percepiscono realmente le potenzialità e possibilità. Essi possono restare sopiti, ma in fondo l'animale rimane, come una verità nascosta che riposa sepolta.

2. L'altra storia di *Spiderman* è quella di un film modificato in corsa dopo un evento luttuoso. Proviamo a raccontarla facendo un passo indietro fino al trailer fantasma del primo episodio, scomparso rapidamente dalle sale dopo l'11 settembre 2001 (e recuperabile oggi su Internet). A pochi mesi dal crollo delle torri gemelle, la Columbia annunciava in pompa magna il film per maggio 2002, con un'anteprima che destò da subito una grande impressione. Interno, giorno. Una banca sta chiudendo, dopo l'apertura pomeridiana. Plongé con zoom in avanti su un addetto alla sicurezza. Un impiegato chiede di poter uscire. Il poliziotto prende le chiavi vicino ad un monitor. Zoom sul monitor. "Have a good evening". Si intrufola dalla stessa porta un bandito con mitra e calza di naylon. Mentre getta una bomba un riff sporco di chitarra inizia a punteggiare l'azione. Altri banditi fanno irruzione, la musica cresce. C'è fumo, la gente urla. I rapinatori aprono la cassaforte, la svuotano e scappano sul tetto. Esterno giorno: un elicottero con gli stessi rapinatori sta fuggendo all'impazzata tra i palazzi di New York. Improvvisamente si blocca a mezz'aria. I soldi iniziano a cadere dal portellone. L'elicottero indietreggia sempre più veloce, trascinato da una sottilissima fune, per poi bloccarsi a motore spento, sospeso. Un rumore metallico irrompe. Totale: tra le Twin Towers, intrappolato in una immensa ragnatela, l'elicottero sta come una mosca appena catturata, le pale semibloccate in movimenti convulsi. Da lontano l'elicottero è piccolo, goffo, immobile. Infine appare Spiderman, sfrecciante tra i palazzi, silenzioso, scuro, velocissimo, impietoso dopo la cattura, come in cerca di altre prede. Per la particolarità degli eventi storici che hanno seguito la sua diffusione nelle sale e per le conseguenze che un film come quello di Raimi ha subito a causa di questi eventi, il trailer assume un significato particolare, diventando elemento per l'analisi, anche se in pochi sembrano averne fatto menzione. Col crollo delle torri Raimi è costretto a dare una sterzata al suo film. Capisce che la percezione del pubblico, quindi molti degli elementi fondativi dei percorsi estetici di rappresentazione della città di New York, e non solo, sono profondamente cambiati. E non è solo una questione di profilo della città. Non siamo in grado di poter scrivere la storia dei cambiamenti a cui il film è andato incontro, che si dicono enormi. Ma se confrontiamo questa sequenza con gli episodi usciti fino ad ora, possiamo isolare alcuni spunti interessanti in continuità e discontinuità. La prima cosa a sorprendere è lo stile, anche se sappiamo che i trailer fanno storia a sé: macchina a mano, soggettive, montaggio mozzafiato, musica rock e fotografia volutamente sgranata sono comunque elementi di una sequenza più simile alla pubblicità di una macchina lussuosa che allo *Spiderman* visto al cinema. È qualcosa di completamente diverso dal corpus successivo, quasi un elemento estraneo rispetto al continuo gioco di alternanza tra momenti estremamente riflessivi, diremo "realisti" (in cui spiccano l'attenta costruzione dello spazio drammatico, i lenti movimenti di macchina e la presenza dei piani), ad altri in cui figure come la soggettiva e tagli di montaggio molto veloci mirano a ricreare lo spazio interiore della lotta, della concitazione, come se si tentasse di rappresentare il turbine animale del supereroe o del suo nemico (basti pensare agli inseguimenti, o alla scena della sala operatoria in *Spiderman II*, coi tentacoli "visivi" del Dr. Octopus, uno degli esempi chiave di quest'uso della soggettiva). Alla luce del terzo episodio, molti degli elementi messi in campo dal trailer sembrano scomparsi. Lo *Spiderman* del trailer è un po' Venom: silenzioso, oscuro. La ragnatela tra le torri diventa il trait d'union di una città che non può essere interamente rappresentata, scissa com'è tra il mondo percettivo umano e quello superumano che è tipico dei supereroi e dei suoi nemici. Esiste una città per l'uomo ragno, una città per i banditi, una città per Venom, una per l'uomo sabbia, una per Mary Jane. Queste città si incontrano nell'eroe, il cui corpo porta letteralmente il peso di una comunità enorme, imprendibile, e nel cui corpo si concentrano tutte le contraddizioni, i dolori e le ansie di una civiltà unita da un lutto. Dal primo trailer all'ultimo episodio, il percorso di Spiderman è leggibile come il tentativo fallito di una riconquista del corpo e della vita perduta a causa di morso (ricordandoci il destino dell'altra perfetta figura adolescenziale: il vampiro), ed insieme la costruzione di una figura di eroe insieme "devoto" alla città, ma sacro, quindi definitivamente "separato". Un frammento sociale di impossibile collocazione.

3. Vediamo ora i titoli di testa. Se da un'analisi superficiale delle soglie dei tre episodi (molto diversi ed estremamente complessi), possiamo notare un forte elemento di continuità rappresentato dal loro carattere narrativamente anticipatorio e dall'uso continuo del tema iconografico della tela di ragno, le soluzioni visive utilizzate risultano differenti. Nel primo i caratteri tipografici sono sospesi sulla tela, come catturati, e l'inserimanto della silhouette di Spiderman e Goblin nell'intelaiatura tridimensionale diventano un'anticipazione dello scontro fra l'eroe e il mostro. Nel secondo prevale una soluzione generale che rimanda al collage, al disegno e all'affiche bidimensionale (non a caso, con un lento zoom all'indietro, gli occhi disegnati di MJ diventano il suo stesso viso ritratto nell'enorme cartellone pubblicitario che Peter spia dal motorino), mentre nell'alternanza dei giochi tra disegni a colori e bozzetti in bianco e nero risiede il fulcro del film (il rapporto fra i due innamorati). In *Spiderman III* il gioco grafico risiede nell'inserimento delle figure all'interno degli spazi geometrici irregolari formati dalla trama della tela. Il rimando più probabile e suggestivo è ad uno specchio frantumato. Lo specchio è uno dei pochi "interi" che mantiene la sua originaria funzione anche se viene spezzato (è sempre uno specchio, ovvero una superficie che riflette un immagine, ed un pezzo non è meno intero dell'altro). Lo specchio spezzato rimanda sempre ad un intero, anche nei suoi frammenti (in questo è simile ad un'ostia consacrata). Come ci insegna il restauro d'arte, il frammento ha caratteristiche tali da richiedere una cura particolare, o perlomeno una fenomenologia del frammento.
Se lo osserviamo quindi come "unicum," questo terzo episodio si lascia trafiggere dal pensiero suggestivo che tutta la storia di Spiderman sia solo il tentativo di interpretare un adolescente attraverso la rappresentazione di un delirio, ovvero di "una formazione conflittuale di compromesso tra un nucleo di verità soggettivamente intollerabile e un mondo interno ed esterno avvertito come invivibile"[5]. Difficile fidarsi di questa evidenza, perché *Spiderman III* non fornisce alcuna risposta.

Giulio Bursi

Note

1. Remo Bodei, *Logiche del delirio*, Bari, Laterza, 2000, p. 35.
2. *Ibidem*, p. 37.
3. *Ibidem*, p. 31.
4. *Ibidem*, p. 34.
5. *Ibidem*, p. 41.

Spiderman III

Una stagione analitica

Ritorni di fiamma e arricchimenti metodologici in alcuni libri recenti

Negli ultimi anni, complici alcune posizioni pubblicamente espresse da David Bordwell e confluite nell'idea di far parte di un'età post-analitica e post-teorica, le discipline analitiche sembravano aver perso spazio tra le pubblicazioni di settore.
Vero è, però, che in Italia continua a esistere – e a proporre nuovi saggisti, tra l'altro – una collana come quella di Universale Film della Lindau, dedicata esplicitamente alle analisi dei testi cinematografici. Le ultime uscite – oltre alla riproposta di volumi esauriti in nuova veste e aggiornati – riguardano sia il cinema italiano (l'ottimo *Roberto Rossellini. Roma città aperta* di David Bruni e l'innovativo *Nanni Moretti. Caro Diario* di Federica Villa), sia il cinema internazionale, con spiccata predilezione per quello americano.
Tuttavia, il paradosso conferma la tendenza: molte microapplicazioni, e meno teorie generali. Ora, invece, grazie a opere come *Metodologie di analisi del film*, curato da Paolo Bertetto (Laterza), e *Analizzare i film*, scritto invece da Augusto Sainati e Massimiliano Gaudiosi (Marsilio), il vento sembra cambiare. E la ripubblicazione di un testo ormai storico come *L'analisi dei film* di Raymond Bellour, finalmente in versione integrale tradotta (Kaplan), rafforza l'impressione. Certo, nei primi due casi, la funzione pare essere quella divulgativa. Eppure, i contributori del volume curato da Bertetto non si accontentano certo di un approccio "didascalico", mostrando – al contrario – la piena energia che gli strumenti analitici ancora oggi sanno dispiegare. A parte il doveroso cenno al saggio, assai ricco, che chiude il volume – un'analisi fondata e spericolata al tempo stesso su *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) e *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964) ad opera dello stesso curatore – vale la pena sottolineare l'intelligenza dell'approccio, dove le forme dello stile (Carluccio), quelle della teoria (Villa), la storia dell'analisi (Dagrada) e la griglia iconologia (Campari) trovano ciascuna una trattazione singolare e plurale al tempo stesso. Il volume di Sainati e Gaudiosi, invece, preferisce partire dalla disarticolazione delle componenti linguistiche del film, che poi vengono fatte confluire nuovamente nel costrutto testuale. Narrazione, inquadratura, montaggio, figure dello sguardo, sonoro, sono le dimensioni privilegiate dal libro. Il capitolo finale, poi, offre alcuni esempi di approccio analitico a un testo cinematografico celebre – *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) – offrendo in sintesi le interpretazioni e i lavori di "attracco al testo" realizzati da studiosi di fama come Douchet, Wood, Modleski, Marker, Esquenazi. Si tratta, del resto, del film più proficuo della storia del cinema (insieme forse a *Quarto potere*, Orson Welles, 1941) sia per il campo di indagine critica, sia per quello analitico – qui affrontato – e infine persino per quello metacinematografico, almeno a considerare "analitici" e saggistici i film di un autore come Brian De Palma.
Hitchcock è, d'altra parte, anche il protagonista indiscusso delle analisi di Bellour. Come si sa, infatti, lo studioso francese ha voluto costruire una vera e propria cattedrale interpretativa del cinema del maestro inglese a partire da strumenti di analisi (simbolici, linguistici, psicanalitici).
E dunque? Se da una parte le mutate condizioni tecnologiche facilitano il lavoro di analisi e decostruzione del testo audiovisivo, il periodo sembrava invece privilegiare un approccio meno sistematico e più orientato all'interpretazione generale, o alla descrizione socio-semiotica di grandi catene di significato culturale. È vero, però, che proprio le recenti acquisizioni – anche in terra italiana – degli strumenti anglosassoni e statunitensi ha enormemente arricchito il panorama, introducendo nella stessa analisi forme di lettura del film prima abbastanza marginali. Merito di questi testi è di averne tenuto conto. E merito della nuova "ondata" analitica quello di sottrarre il film – o il testo audiovisivo – all'indiscriminato flusso suggerito da YouTube e dalle altre frammentazioni discorsive. Qualcosa da analizzare c'è sempre, anche quando non ce ne accorgiamo. Un paio di numeri fa, del resto, scrivevamo che parte delle numerose soddisfazioni che ha dato ai lettori e ai ricercatori il volume di Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, viene proprio dalla presenza massiccia di passaggi analitici su film oggi un po' troppo frettolosamente consegnati alla didattica e in quel caso fatti rivivere proiettandoli in un contesto teorico esso stesso "forte", e non "debole" in senso postmoderno.
Tornando al libro curato da Bertetto, non abbiamo citato al suo interno un saggio, di Veronica Pravadelli, sulla Feminist Film Theory e sui Gender Studies, di cui la studiosa è esperta. Lo facciamo ora, perché ci offre il destro per citare l'ultima pubblicazione che vorremmo qui segnalare, ad opera della stessa autrice. Si tratta di *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano* (Marsilio); sono proprio i modelli di *gender* qui a venir utilizzati con proficuità, senza dogmi, e con grande vivacità interpretativa. L'assunto è che Hollywood abbia offerto – oltre che forme cinematografiche – modelli esistenziali e sociali su cui gli spettatori hanno costruito complesse relazioni di intersoggettività, basate per lo più su dinamiche maschile/femminile. L'attraversamento del modello classico da parte dell'autrice è davvero stimolante e dialoga perennemente con gli scritti internazionali dedicati all'argomento, di cui ben pochi sono stati tradotti. Il libro di Veronica Pravadelli è, dunque, il lavoro su Hollywood nelle sue relazioni tra linguaggio e stili di società, e insieme la riflessione su di uno stato delle cose negli studi culturologici e *gender*. Infine, l'analisi: anche in questo caso, l'autrice – specie nelle ultime sezioni – privilegia un approccio linguistico e prende in esame sequenze e inquadrature per verificare la bontà di alcuni approdi teorici. Lo fa con successo. A dimostrazione che, mai come ora, l'analisi appare viva.

Roy Menarini

Libri ricevuti

Edizioni Cineforum - ETS

Jacques Rancière, *La favola cinematografica*, Torre Boldone (BG)/Pisa, Edizioni Cineforum - ETS, 2006

Jacques Rancière insegna estetica e politica a Paris VIII. Nel 1965 partecipa al celebre seminario condotto da Louis Althusser che porta alla stesura di un libro importante: *Lire le Capital* (*Leggere il Capitale*). Nel '68 l'allievo discomoda il maestro con l'accusa (irrefutabile) di "teoricismo". Negli anni '70 Rancière anima il collettivo *Révoltes Logiques* ed avvia una personale rilettura delle radici filosofico-politiche continentali sulla base d'indagini dedicate a figure minori e dimenticate d'utopisti, filosofi-operai e maestri di scuola. Più recentemente Jacques Rancière comincia ad interessarsi di cinema ed alcune riviste lo accolgono a braccia aperte. Il risultato finale di tali contributi è *La Fable cinématographique*[1], studio composito confezionato con articoli precedentemente apparsi su *Traffic* e *Cahiers du cinéma*, atti di simposi tenuti a Paris VIII o presso il *Collège International de Philosophie*. Il libro è appena apparso in Italia, a cura dei tipi delle edizioni ETS e delle edizioni di Cineforum. I saggi muovono dal cinema muto (Murnau, Ejzentejn) fino alla cosiddetta "modernità cinematografica" di Godard, Rossellini e Marker. Il gergo è quello deleuziano, con relativa tassonomia dei "segni naturali" cinematografici come sottofondo. Dal sistema edificato da Gilles Deleuze Jacques Rancière pesca, e sottoscrive pienamente, una teoria "estrema" dell'immagine:

> L'immagine non è [...] qualcosa che debba essere costituito, ma esiste di per sé; non è una rappresentazione dello spirito, ma materia-luce in movimento. Il viso che guarda e il cervello che concepisce le forme sono, al contrario, uno schermo nero che viene ad interrompere il movimento onnidirezionale delle immagini. È la materia stessa a essere occhio, l'immagine a essere luce, la luce a essere coscienza (p. 156).

Due poetiche contrapposte: quella della rappresentazione e quella dell'espressione, la contraddizione che il visibile introduce nella significazione narrativa: la *Fable cinématographique* è l'ambizioso tentativo di assegnare al "dispositivo cinematografico" uno statuto contraddittorio che assuma l'inquieta oscillazione tra l'effetto sensibile dello spettacolo, l'*opsis*, e la razionalità della trama, il *muthos*. Secondo Rancière il cinema è l'arte che tenta di combinare le due poetiche, rispecchiando in sé il conseguente conflitto:

> Combinazione fra lo sguardo d'artista che decide e lo sguardo macchinico che registra, combinazione di immagini costruite e di immagini subite, il cinema è solito servirsi di questo doppio potere semplicemente come di un mezzo d'illustrazione al servizio di un succedaneo di poetica classica. Ma al contrario è al contempo l'arte che può portare alla sua estrema potenza la doppia risorsa della muta impressione delle cose sulla tela, che diviene parola, e del montaggio che calcola le potenze di significazione e i valori di verità (p. 216).

Dunque, cos'è, in sintesi, questa "favola cinematografica"? Si tratta dell'attitudine propria del cinema di disattendere il tradizionale scioglimento della *fabula* — aderenza consustanziale del cinema, come intuiva mirabilmente Epstein in un passaggio chiave di *Bonjour Cinéma*, all'assenza di chiusura che contrassegna le traversie della vita umana... "In essa [la vita] non troviamo una progressione drammaturgica, ma un movimento lungo, continuo, composto da un'infinità di micro-movimenti" (p. 10). Si tratta allora dell'emersione di un contro-movimento cinematografico dato dalla situazione ottica e sonora "pura": "Un movimento di fuga, di caduta nel vuoto, a sottrarre la preda al cacciatore e la favola cinematografica alla storia illustrata: una porta sbattuta all'aprirsi di una finestra e lo svolazzare di una sciarpa di seta (*Così bella, così dolce*), il rotolarsi di una ragazzina fino allo stagno dove annegherà (*Mouchette*)" (p. 25). La "favola cinematografica" è anche il gesto "minuzioso ed indifferente" che libera l'eroe western nei film di Anthony Mann, la "follia plastica" del cinema comunista d'Ejzentejn, è l'automa ballerino dal corpo *burlesque*, Buster Keaton e Charlie Chaplin, è la destituzione, insomma, dell'illusione della *mimesis* attinta da un'eredità, un'idea d'arte, preesistente l'avvento del cinema come marchingegno ed istituzione.

Davide Gherardi

Note

1. Jacques Rancière, *La Fable Cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

Luisa Ceretto, Roberto Chiesi (a cura di), *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, Torre Boldone (BG)/Pisa, Edizioni Cineforum - ETS, 2006

Fa un certo effetto confrontarsi con un testo che chiama in causa il presente e l'imminente cinematografico italiano: lettore e spettatore si confondono e l'inevitabile distanza analitica del primo fa i conti con l'annullamento della stessa da parte del secondo. Anche per questo, dunque, *Una distanza estranea*, titolo del libro curato da Luisa Ceretto e Roberto Chiesi, diventa un'espressione davvero evocativa: lettori di noi stessi, analisti della nostra quotidianità, non possiamo far altro che sdoppiare e decentrare l'autocoscienza, per osservarci sotto mentite spoglie. Fluttuando in questa placenta fruitiva il lettore si appropria dell'assunto teorico alla base della presente antologia saggistica:

> Nella società italiana degli ultimi anni [scrivono i curatori] il disagio e il malessere hanno assunto forme pericolosamente indistinte e insinuanti, che sembrano sfumare in un'indecifrabilità sfuggente, dove le tensioni nascono da alcune contraddizioni che assumono un rilievo sempre più inquietante [...]. In una situazione simile il cinema italiano rivela evidenti difficoltà a catturare la natura profonda e concreta della realtà che stiamo vivendo. Ma esistono alcune interessanti eccezioni, autori che sembrano raccontare storie che non concernono il presente e invece ne evocano, più o meno indirettamente, i lineamenti di malessere. La prospettiva della distanza, della decentralità, l'ottica di un'individualità marginale, può essere rivelatrice della complessità di un fenomeno: è appunto la distanza che hanno scelto tre giovani cineasti [...] come Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino (p. 6).

Rendere estranei gli spazi e gli ambienti, marginalizzare e isolare i propri personaggi, frapporre un'incolmabile distanza tra il contesto narrativo e quello del presente storico che ci appartiene: sembra essere la comune noncuranza del qui e ora a fornire ai tre giovani cineasti la chiave interpretativa per schiudere intimi disagi e pulsanti malesseri della società italiana di oggi. E se è vero che al cinema la strategia suddetta non è proprio di primo pelo, altrettanto innegabile ne è la matura appropriazione, così come la singolare declinazione autoriale da parte di Crialese, Garrone e Sorrentino: l'astrazione mitologica connotante la Lampedusa di *Respiro* (2002), o le intrusioni surreali che trasfigurano il *Nuovomondo* (2006) di Crialese; gli impliciti rimandi del degrado civile e morale del Villaggio Coppola, o la nebbia che trasfigura un'irriconoscibile Cremona ne *L'imbalsamatore* (2002) di Garrone; la Napoli quasi "svizzera" de *L'uomo in più* (2001), o l'asettico effetto-provetta della Svizzera italiana ne *Le conseguenze dell'amore* (2004) di Sorrentino.
Attraverso estratti critici e dichiarazioni dirette, Ceretto e Chiesi impongono al testo una doppia tripartizione dedicata prima alle disquisizioni poetiche e poi alle utilissime biofilmografie, per dimostrare la potenza indagatrice di un occhio non diagnostico, ma rivelatore.

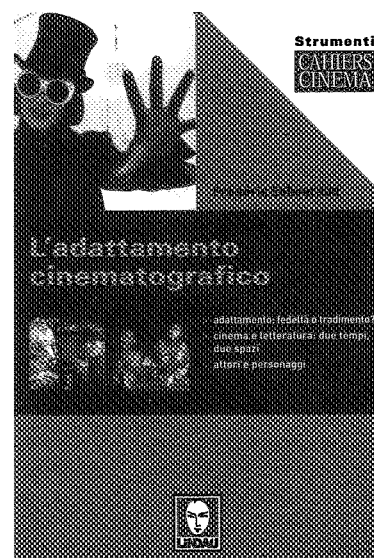
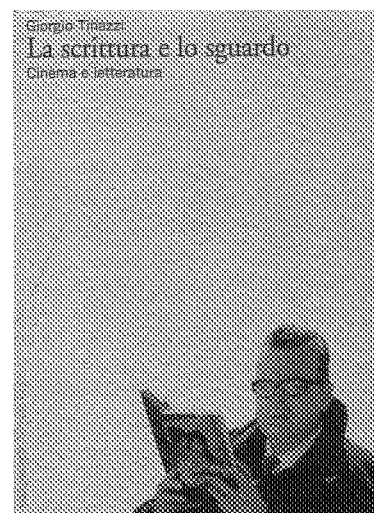
Alessandro Messedaglia

Marsilio - Lindau

Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007

Frédéric Sabouraud, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007

Cinema e letteratura chiamano in causa due attività di fruizione per certi versi analoghe e per altri dissimili: quella del lettore e quella dello spettatore; capire la forma e la qualità di questa relazione può essere un valido sistema per comprendere quale posto occupa il cinema nella nostra società.
Un rapporto fruttuoso e antico quanto le origini del cinematografo. Il cinema ha dovuto attingere dalla letteratura idee, soggetti, spunti per raccontare le proprie storie, molto precocemente, più o meno da quando, esauriti gli interessi iniziali di registrazione fenomenica della realtà, ha avuto la necessità di legittimare se stesso come prodotto artistico. Questo legame fu spesso rinforzato con l'impiego diretto di letterati nella stesura di soggetti e sceneggiature; tale coinvolgimento fu frutto di un progressivo avvicinamento: dalla semplice concessione dei diritti d'autore, alla revisioni di soggetti, fino alla riduzione per il cinema di proprie opere letterarie. Tendenza che è giunta fino ai giorni nostri e che è al centro di due volumi usciti nell'ultima stagione editoriale: *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura* di Giorgio Tinazzi e *L'adattamento cinematografico* di Frédéric Sabouraud. I due autori mettono in luce come lo studio delle relazioni che intercorrono tra questi due mezzi espressivi, implichi un approccio pluriprospettico che apre la strada a molteplici campi di intervento. Non riguarda solo lo studio di quali e quante storie sono state prese a prestito dalla letteratura per essere rielaborate e fatte proprie dal cinema, o tracciare una storia dei rapporti intercorsi tra i letterati e il cinema (seppure dati importanti per comprendere l'evoluzione di questo legame), ma vuol dire anche e soprattutto interrogarsi sul tipo di relazioni che si instaurano tra il testo di partenza e il testo cinematografico di arrivo. Lo studio di queste relazioni passa attraverso un approccio di tipo narratologico in cui l'oggetto dell'indagine diviene l'analisi dei dispositivi della narrazione che regolano i due *media*, attraverso il riconoscimento delle differenze e delle analogie che intercorrono tra il raccontare e il rappresentare. Si mette in luce il differente rapporto che essi intrattengono con la dimensione temporale, spaziale e acustica, con la dimensione attanziale dei personaggi, con la messa in scena, con le strategie enunciative dei punti di vista. Parlare di cinema e letteratura significa affrontare anche il problema dell'adattamento che è una delle prassi più diffuse nella produzione cinematografica, basti dare un occhio ai film nelle sale per rendersi conto che più del 70% è frutto di adattamenti di opere letterarie. Parlare di adattamento impone alcune riflessioni sui problemi di fedeltà, quanto e come il testo di partenza può influenzare il prodotto finale? Questioni di adattabilità, di codici linguistici e di interpretazione, quali sono i romanzi che meglio si prestano al cinema? Quando un adattamento si può dire ben riuscito? Quando riflette letteralmente l'originale, quando ne rispetta in linea di massima le parti fondamentali o quando fa proprio il tema centrale della storia per produrre qualcosa di sostanzialmente autonomo – si pensi al caso di *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola liberamente tratto dal breve romanzo di Joseph Conrad *Cuore di Tenebra* (*Heart of Darkness*) –. O ancora ci si può interrogare sulle influenze che la letteratura subisce – in una sorta di effetto *rebound* – dal dispositivo cinema, i testi letterari contemporanei riprendono modelli narrativi tipici del linguaggio cinematografico? Quanto conta l'influenza ad esempio del montaggio nel determinare il tempo narrativo in letteratura? Parlare di adattamento implica anche parlare di generi, di mercato, di produzione, di mestieri come quello del letterato e dello sceneggiatore. In questa linea di confine si pone la sceneggiatura che è "la forma intermedia per eccellenza che il cinema conosce"[1], ma essa può godere di autonomia? Può esistere al di fuori del dispositivo cinema, ha cioè una dignità letteraria?
A questi e tanti altri quesiti cercano di dare risposta i due volumi che pur provenendo da ambiti accademici sostanzialmente diversi – l'uno italiano e l'altro francese – hanno in comune oltre alla godibile fruibilità e all'agevolezza di consultazione, la capacità di porsi davanti all'argomento in modo nuovo, intrattenendo con il lettore un rapporto di scambio continuo, rilanciando questioni, ponendo tesi che vengono di volta in volata avvalorate e approfondite. Il libro di Tinazzi ha un impianto solido che permette di acquisire strumenti di conoscenza e di interpretazione indispensabili per comprendere i complessi fenomeni prodotti da questo rapporto. Il lettore modello va rintracciato in un pubblico esperto - contrariamente al libro di Sabouraud - sebbene procedendo per gradi e interrogandosi su molti temi in modo chiaro ed esauriente, possa diventare accessibile anche ad un pubblico di non avvezzi. *La scrittura e lo sguardo* ha il pregio di permettere una lettura verticale grazie alla presenza di numerosi *box* di approfondimento centrati su emblematici casi di relazioni tra cinema e letteratura, originali e spesso poco conosciuti anche ad un pubblico di intenditori. Il testo di Sabouraud è invece un agevole – ma non scontato – manualetto, diviso in due sezioni una teorica in cui vengono affrontati i temi della narrazione filmica e letteraria, attraverso la messa in evidenza di diversi elementi come il rapporto tra spazio, tempo, suono, di costruzioni dei personaggi e del mondo diegetico. Una seconda parte in cui, scegliendo la via degli ausili paratestuali, dei documenti e dell'analisi di sequenze, affronta le questioni della fedeltà e del tradimento, della stesura della sceneggiatura e dei dialoghi. Facendo ricorso a esempi classici e contemporanei: da Renoir che adatta Maupassant, da Welles che si cimenta con Shakespeare e Kafka, a Cronenberg che predilige William Burroughs.
Resta da chiederci, una volta acquisiti gli strumenti, quanto cinema si vede nelle pagine dei romanzi e quanta letteratura entra nelle trame dei film.

Ilaria Borghese

Note

1. Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 63.

Kaplan - Archetipolibri

Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Torino, Kaplan, 2006

Giovanni Guagnelini, Valentina Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri-Gedit Edizioni, 2007

Negli ultimi anni, il concetto di intertestualità ha assunto sempre maggior rilievo nei discorsi teorici e critici sul testo filmico. Si parla ormai quotidianamente di parodie, citazioni, intermedialità remake, *sequel* e *prequel* ma, nonostante l'interesse che le pratiche intertestuali hanno saputo aggregare intorno a sé, troppo pochi sono stati gli studi che hanno affrontato sistematicamente la nozione di intertestualità nel cinema. I due volumi che qui recensiamo rappresentano, dunque, un importante passo in avanti per la ricerca, in quanto fanno il punto sul progresso degli studi in merito e sistematizzano i possibili approcci teorici e analitici.

L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi, a cura di Giulia Carluccio e Federica Villa, pubblicato dall'editore Kaplan di Torino, raccoglie gli interventi presentati alla seconda edizione del workshop "Il lavoro sul film", organizzato dal DAMS di Torino. Ma, nelle intenzioni delle curatrici, non si tratta solo degli atti di un convegno: "i quaderni nascono come testimonianza di un dibattito avvenuto ma soprattutto come pro memoria, raccolta di stimoli per sostenere una riflessione in continuità, per ritornare su questioni lasciate aperte e per scovarne di nuove da mettere a fuoco" (p. 6). Come recita il sottotitolo, il volume si compone di "lezioni", "lemmi" e "frammenti di analisi". Le quattro "lezioni" rappresentano la base teorico-metodologica del volume: Antonio Costa si occupa della presenza di citazioni cinematografiche nel testo letterario, attraverso una serie di esempi di analisi intertestuale; premessa della lezione di Francesco Casetti è invece "l'idea che non esistono discorsi isolati, opere che vivono di per sé, ma piuttosto *reti di discorsi sociali*" (p. 35), per cui l'intertestualità indagata non è tanto quella testuale quanto piuttosto quella dell'analisi; Gian Paolo Caprettini prende invece in esame la figura di Shrek, "l'orco benevolo che mangia tutte le fiabe", ovvero un personaggio (e un film) che convoca e volge in parodia l'intero immaginario fiabesco; e infine, Peppino Ortoleva problematizza il concetto di "testo" riflettendo su come il film sia un testo instabile, il cui "percorso di vita" è di per sé intermediale.

Nella seconda parte del libro, la riflessione, ad opera di più autori, si concentra su sei "lemmi": tre concetti di riferimento della teoria del cinema (autore, stile, genere), che vengono riletti dal punto di vista dell'intertestualità, e tre più strettamente legati al tema dell'intertestualità (adattamento, citazione, remake). L'ultima parte del volume è invece dedicata a "frammenti di analisi" di film di Orson Welles, guardati naturalmente come luogo di pratiche intertestuali e intemediali.

Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema, di Giovanni Guagnelini e Valentina Re, è invece la seconda pubblicazione di argomento cinematografico della Archetipolibri, editore bolognese specializzato in testi di carattere manualistico ed antologico. Il volume si apre con un lungo saggio nel quale i due autori tracciano, innanzitutto, le tappe fondamentali dello sviluppo teorico della nozione di intertestualità, dall'ambito degli studi letterari a quello degli studi sul cinema, cercando di fare chiarezza sulla pluralità terminologica che lo ha accompagnato e che ha visto coesistere e intrecciarsi al termine "intertestualità", quello di "interdiscorsività" e "dialogismo". In un secondo momento, Guagnelini e Re offrono un compendio delle forme e delle strategie intertestuali in uso nel cinema, dalla citazione al remake, dalla parodia al *pastiche*, per concludere con una riflessione sull'intermedialità, che non ragiona solo sul panorama multimediale contemporaneo, nel quale al prodotto filmico corrispondono molteplici contesti di consumo, ma anche sul contesto intermediale del cinema delle origini e sul ruolo del concetto di intermedialità nel dibattito sul cinema.

La seconda parte del volume è dedicata all'antologia ragionata, suddivisa in sezioni introdotte da commenti esplicativi. Dalle "origini del percorso teorico", con testi di Bachtin, Tynjanov, Kristeva, Barthes, passando per le "letture palincestuose" di Genette, Borges, Manganelli e altri, fino agli "scambi intermediali", firmati, tra gli altri, da Gaudreault, Bolter e Grusin, e Youngblood, l'antologia critica fa dialogare tra loro testi di teoria cinematografica, di teoria letteraria o di letteratura, e dialoga a sua volta con la prima parte del volume, di cui rappresenta il necessario complemento. Soprattutto, fa emergere l'intensa e complessa riflessione su un concetto multiforme quale quello di intertestualità.

Alice Autelitano

Premio Internazionale Maurizio Grande

III Edizione, 20-23 novembre 2006

Parlare di libri in un contesto "pubblico" non è semplice, e i libri di cinema non fanno eccezione. La forma convegnistica spesso risulta piuttosto respingente per un uditorio non motivatissimo e iperspecializzato, quella dei "festival", sul modello di quello della letteratura di Mantova o di filosofia di Modena, rischia, all'opposto, un soffocamento dei contenuti, immolati sull'altare dell'evento. Il giusto equilibrio sembra essere quello ottenuto dalla nuova veste del Premio Maurizio Grande, da quest'anno sdoppiato nella localizzazione fra DAMS cosentino e Circolo Chaplin di Reggio Calabria. La dimensione da "evento" culturale non impedisce un dibattito articolato, favorendo anzi, nella sua vocazione alla riflessione sull'oggetto libro che discute del film più che sul cineasta o sui cineasti indagati nel testo preso in esame, la discussione attorno a questioni di metodo. Essa diviene spunto per indagare i criteri su cui si basa la critica e la scrittura "sul" e del cinema.

Il percorso si compie attraverso il confronto fra studiosi di cinema ed estetologi, nel segno del magistero critico di Maurizio Grande e attraverso una ridiscussione ed una messa a fuoco di esso: metodo che fa convivere la scrittura creativa con il rigore ermeneutico, nell'interpretazione di Bruno Roberti. La ripubblicazione della monografia di Grande su Wilder, presso Bulzoni, è lo spunto per attivare riflessioni sullo statuto del *noir*, sul tragico e sul grottesco, e sull'attitudine che muove una critica *tematica* (Roberto De Gaetano).

Una delle costanti delle discussioni è fare "interagire" una serie di testi fra di loro, accostarli per farli parlare assieme: è quello che fa Marcello Walter Bruno col libro di Rancière, *La favola cinematografica*, letto attraverso la mediazione del saggio vincitore del Premio, *L'occhio del Novecento* di Francesco Casetti (Bompiani). Ma anche gli *Scritti sul cinema* di Emilio Garroni, delle edizioni Aragno, sono messi a confronto con il resto della sua produzione filosofica o con Galvano Della Volpe, Benedetto Croce (Paolo D'Angelo, Romeo Bufalo). E ancora da questo sono state derivate delle conseguenze di metodo che sono anche appunti su come si fa critica e accanto si costruisce teoria (Daniele Dottorini parla di Garroni come di un autore che usa la critica per far nascere la teoria, secondo un modello alternativo a quello usuale della critica quale applicazione di una teoria: la teoria nasce da un confronto operativo con l'oggetto). Infine la premiazione, dove, anche in questo caso, si richiede all'autore del testo di opporre alle questioni di contenuto quelle del metodo e della struttura. Perché il testo? Da chi è stato chiamato alla vita? E in questo senso il vincitore, Francesco Casetti, parla del suo approccio non da critico ma da cinefilo, che seleziona i film perché loro "lo scelgono" e non viceversa, e dell'indagine svolta su di essi attraverso sequenze laterali, che servano da porte per penetrarne l'essenza.

Federico Giordano

Quei loro incontri e Pavese: il mito qui e ora

1. Mito

Quei loro incontri è il quinto lungometraggio che la coppia Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trae da quel filone della Letteratura italiana cosiddetto neorealista. Di più il film chiude una sorta di trittico epico ambientato a Buti, con alcuni dei consueti interpreti liguri toscani e siciliani. Ma, innanzi tutto, *Quei loro incontri* è la seconda trasposizione da Pavese, cui si deve il testo già ridotto nel 1977 per il film *Dalla nube alla resistenza* (*Dialoghi con Leucò*, 1947; *La luna e i falò*, 1950). Perché tornare sui *Dialoghi con Leucò*? Non è soltanto perché la scrittura di Pavese si presta a divenire in sé per sé azione serrata e sferzante. C'è di più: lo spazio consacrato da Pavese, infatti, collima con quello del film. Nel saggio *Del mito, del simbolo e d'altro* (1945), che prepara i *Dialoghi*, lo scrittore descrive il paesaggio ideale del mito:

> Una piana in mezzo a colline, fatta di prati e alberi a quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un po' di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato. Nelle radure, feste fiori e sacrifici sull'orlo del mistero che accenna e minaccia di tra le ombre silvestri. Là sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio[1].

Quei loro incontri si dipana in 5 atti, presi da 5 delle 26 conversazioni brevi tra personaggi della mitologia greca e latina sulle eterne angosce degli uomini. Su una cima ventosa, adiacente un albero nodoso, nella luce gialla e calda del meriggio, si svolgono i primi 4 incontri tra Potere e Forza, Dioniso e Demetra, un satiro e un'amadriade, Mnemosyne ed Esiodo. Infine giunge il momento dei cacciatori che ricordano "la cosa" innominabile, "quei loro incontri"; nell'ultimissimo movimento di macchina, che s'arresta su un totale al confine tra monte e cielo, immaginiamo dunque gli dei. Al di qua dell'orizzonte coltivato del Valdarno, in profondità di campo (la Storia), si alza verso il cielo in campo medio la rupe aspra del Monte Serra (il mito), che diviene simbolicamente l'Olimpo. Senza dubbio, gli spaccati del film ricalcano il passo pavesiano. Va altresì notato che esiste forse un movente più urgente. *Quei loro incontri* nasce, infatti, da una trasposizione *tout court* senza adattamento (non c'è trattamento, non c'è doppiaggio, casomai solo *découpage tecnico* con indicazioni d'inquadratura e pause di lettura): Pavese risuona eroico a voce alta, nel sottobosco, sulla pietra. In ultima analisi: anche questo è un film-saggio? Ripeto, perché quindi Pavese? Straub risponde nella lettera dattiloscritta e letta il *day after* la proiezione che valse al film un Leone d'oro alla Biennale veneziana del 2006:

> Perché [Pavese, NdR] ha scritto: comunista non è chi vuole [ma chi è, NdR]. Siamo troppo ignoranti in questo paese. Ci vorrebbero dei comunisti non ignoranti che non guastassero il nome. O ancora: E dunque. Se una volta bastava un falò per far piovere, bruciarci sopra un vagabondo per salvare un raccolto, quante case di padroni bisogna incendiare, quanti ammazzarne per le strade e per le piazze, prima che il mondo torni giusto e noi si possa dir la nostra[2].

Alla loro uscita, nel 1947, i *Dialoghi con Leucò* furono scherniti. Il testo di Pavese s'era allontanato dal realismo imperante del secondo dopoguerra. Parimenti, alla prima del lungometraggio il 7 settembre 2006, sono esplosi i fischi del pubblico ultrà del Palabiennale. Tuttavia, qui per la ragione opposta: si evade quella *fiction* sedicente impegnata che va tanto di moda. In compenso, a scapito di una debole difesa, i tre sembrano restare, per la loro epoca, dei "geni incompresi". Ma l'Autore piemontese in realtà continuava a scrivere del contemporaneo, dell'ineluttabilità del destino attraverso un effimero avvicinamento tra dei e umani, tra immortali e mortali. Pavese scriveva della necessità della morte anche in un tempo di ritorno alla Civiltà, dopo 20 anni di fascismo, 20 mesi di occupazione nazista, dopo una guerra mondiale e civile, dopo la fine delle esecuzioni marziali, dopo i cadaveri issati alle pensiline per evitare lo scempio in Piazzale Loreto. Pavese vide nel mondo mitico delle Muse un eterno ritorno di qualcosa di arcano, ma necessario. Di più, vi vide un'esperienza attuale. Senza dimenticare che, in quelle Langhe natie, dove egli scoprì il *selvaggio*, si era appena consumata una guerra. Erano insomma le Langhe del "morire da partigiano" e della "sessuosa caldanza" delle dee, di cui avrebbe scritto Fenoglio. Il 13 luglio 1944, nella Roma sotto presidio nazista, Pavese annota: "La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: sangue o sesso. Parrebbe un'illusione suggerita dall'idea che ti fai delle culture primitive – riti sessuali o sanguinari"[3]. E ancora il 23 agosto: "Cadere dal fico e giacere nel sangue (13 luglio, II) non è selvaggio in quanto evento, ma diviene tale se veduto

come legge della vita"[4]. Parafrasando, il sangue versato durante la guerra non era naturale, bensì selvaggio, feroce. Spingendosi oltre, è lecito interpretare: il fascismo non si era risolto in una "malattia morale", "una parentesi" (per dirla con Croce), il fascismo aveva costituito la legge della piccola borghesia e nel 1946 ancora sopravviveva. Lo stesso PCI non voleva ammetterlo, praticando "la fuga in avanti". "Il Pavese era l'unico italiano del dopoguerra che non aveva la minima pietà con se stesso"[5].

Scritti nel 1945, i *Dialoghi con Leucò* costituiscono un'opera estrema, partorita non per rigetto, ma per comunione. Dal 1946 la ricostruzione in Italia si attua a partire da valori antichi ante fascismo. Dopo il ventennio fascista, restano dei nodi insolubili. Reintegrati i burocrati fascisti, gli intellettuali si tolgono la camicia nera. Come risponde la Letteratura? Si piomba nel profondo Sud, nella Sicilia degli offesi (Vittorini, Brancati e Quasimodo). Si fa *tabula rasa* della gaudiosa campagna fascista e si colloca il racconto in un tempo fuori del tempo, in senso verghiano, sulle Langhe alte, le più povere, dove si va a servitù (*La malora*, Fenoglio, 1954). In Pavese, dunque, dilaga il mito; la natura si staglia indifferente ed è violenta se avviene un fatto di sangue, di ciò si narra nel film.

2. Logos

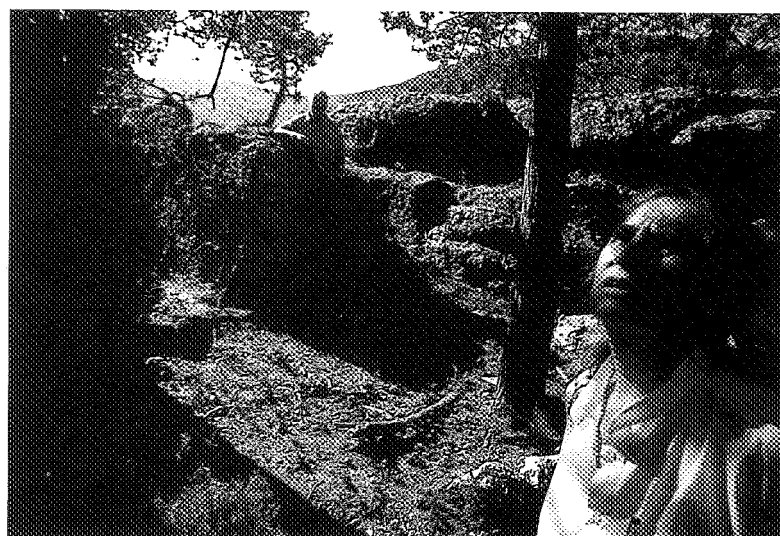
Pavese scrive e insieme opera una critica di quel realismo a cui è stato erroneamente associato. Straub-Huillet non sono da meno: contrastano oggi quel linguaggio falsamente vero del film da incasso. Pensiamo al sonoro: niente effetto Dolby dunque, a rigori solo casse frontali. Ancora: nessun montaggio parallelo, alternato, a rigori le azioni vanno in successione. Inoltre, ogni sequenza dura quanto la lettura e i silenzi. Giustamente la maggioranza della critica si ostina a obiettare: questo non è realismo, è teatro. Come se quest'ultimo fosse meno realista del cinema, quando ormai già il romanzo realista ha finito per *faire du tourisme dans la misère*. Si sbagliano. Esiste una meccanica degli effetti anche qui, in un film statico, costruito con massimo 6 inquadrature (replicate a seconda di chi parla, con raccordi sulla voce) per dialogo, e spezzato al terzo capitolo da 50 lunghi secondi di campo lungo sul bosco ombroso. Una panoramica *en plongée* verso sinistra e una a salire aprono dei varchi, dilatano lo spazio; si ripetono a specchio per scendere infine verso il fossato, dove tra l'edera contro una parete si svolge il terzo incontro, *Il Diluvio*. Per ogni dialogo vige una forma simmetrica, una forma greca. Si apre con un campo medio, si presenta la coppia, si taglia sul primo piano di uno e dell'altro e si torna al campo medio in chiusura: un cerchio perfetto. Si tesse la trama tramite le interruzioni e gli attacchi del parlato. Questa perfetta chiusura del mondo rappresentato su se stesso, ricorrendo di film in film, non fa pensare soltanto a una reale continuità di persone nella campagna toscana, ma a quella tutta letteraria di un ciclo filmico dove i personaggi si richiamano. Qui i cacciatori che non conoscono più la morte, i "sorrisi divini" e "i corpi imbestiati", là in *Umiliati* i partigiani (cacciatori in Vittorini) che sopraggiungono per spiegare la nuove leggi della cooperativa. I 5 dialoghi re-citati da Pavese hanno la forza di un testo che, celatamente, si richiama alla resistenza. *Quei loro incontri* assieme *a Operai, contadini* (2001) e *Umiliati* (2003) è un centone di luoghi vittoriniani e pavesiani. Esiste però un discrimine importante. Non a caso, *Umiliati* trascrive da Vittorini alcuni capitoli dove una comunità si va a confrontare con la legge economica e politica di fuori: la guerra è finita, il demanio riscuote per la Repubblica, il miracolo economico e il mercato. La prospettiva cambia qui in Leucò. Sia la guerra che la comunità sono finite, i cacciatori di ieri sono oggi uomini semplici, a noi noti, non più eroi, partigiani, emblemi assoluti. I cacciatori attendono la bestia, per spargere il sangue, senza sapere forse che così spargeranno il sangue di un dio. Per ricominciare, i cacciatori ricordano. Così la mitologia si trasforma nella Storia del passato degli uomini.

> Inoltre la storia di Pavese è che glissa... scivola sulla mitologia fino agli antichi con i loro falò. E glissa finendo così per far dire loro cose mostruose del genere... Quante case di padroni devono essere bruciate, e quanti devono essere assassinati sul posto, prima che il mondo ridiventi giusto...[6].

L'esperienza di questi *Incontri* si rivela quanto mai attuale. Il personaggio che in epigrafe reca invece il nome della *persona*, cala la maschera, e si fa uomo qui e ora. Ma la parola che pronuncia lo scaglia verso il mito. È in atto una scissione: il mito dissimula il pensiero di chi lo racconta. La parola perde l'accento dell'individuo, diremmo perde la sua storia. Così si leva e suona antica come il vento che si sente. I due hanno pari importanza, nella misura in cui appartengono al medesimo campo sonoro, e dunque sono captati dallo stesso microfono, sulla medesima pista magnetica. Il vento turbina e muove le fronde inaspettato; così le parole fluiscono a getti interrotti da pause antiritmiche, come in Holderlin. Per gli interpreti (che non recitano di mestiere) s'impone un esercizio continuo di respirazione. Si legge fino a che non s'inspira d'un fiato, ottenendo così un ritmo anomalo. Talvolta, vale la pena di "dinamitare la virgola" per avere un punto, insegna Danièle. Per fare in modo che la parola sia carne e ossa e nervi con chi la fa vivere. Vento e parola strappano l'attante dal divenire e ne fanno un titano, un dio, una dea, un pastore dell'Ellade, una mezza bestia. Un piano frontale e immobile li fissa in un attimo estatico, che è appunto un momento del mito. Per l'uomo, l'accadere ha senso solo nella sospensione del tempo.

3. Morte

Quei loro incontri serbano un mistero, già che non terminano qui. Il paesaggio di *Quei loro incontri* s'innesta sul boccascena scarnificato del Teatro di Buti (le quinte tirate, un tavolo, un fotogramma ingrandito e stampato su cartone). Lo schermo con tre tronchi d'albero e uno morto a terra. Il 24 e il 25 maggio 2007 si è tenuta la messa in scena de *Il ginocchio di Artemide*. Jean-Marie Straub è al lavoro ad un nuovo dialogo tratto da *Leucò: La Belva*. Dopo la prova generale a teatro, come di consueto, si girerà il film. Sarà un cortometraggio. A Danièle, *sua moglie* dal 1954 al 2006, Jean-Marie dedica *La belva*. A Danièle, che è morta il 9 ottobre 2006, va il nostro saluto; a Danièle che Jean-Marie ricorda sotto sembianze di belva, dietro il nome di Artemide, dea che governa le bestie, "fiera e non aveva che quegli occhi – una magra ragazza selvatica". Danièle che ha "un riso breve e un comando che annienta". Una donna dall'udito sottile di una belva appunto: in grado di sentire una trebbiatrice sull'altra china, prima ancora del microfono. Il suo ricordo vive in quell'immagine di selva. A parte quel fotogramma non c'è nulla da vedere: il cortometraggio s'ambienterà nella zona limitrofa. Eppure al pari di Cézanne con la Sainte-Victoire, potremmo filmare eternamente quel sito, e sarebbe sempre diverso. Da quest'idea parte appunto Pavese riflettendo sul mito: "Noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda volta"[7]. I luoghi possono ripetersi. Dati anche oltre 30 ciak per inquadratura, avremo sempre ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente. Per etica e per questo motivo Straub-Huillet di norma hanno montato più versioni dello stesso film, diverse per dettagli sottilissimi: luce, suono, gesto. Terra, erba, acqua e parola non sono, infatti, scrittura, bensì materia sensuale. E se a ciascun incontro corrisponde uno scorcio diverso, ciascuno scorcio corrisponde ad uno schema mitico poiché entro quel dialogo non cambia. In esso si rivelano gesti e corpi unici, *as a matter-of-factness* di noi che guardiamo e crediamo. *C'est une question politique*. A Venezia ciò è emerso senza mezzi termini: i due cineasti si sono dichiarati terroristi (in fondo, come Mosè che ha iniziato da terrorista, assassinando l'addetto alla *corvée*, e finito da profeta nel deserto?[8]). La critica da *croisette* ha gridato allo scandalo quando Straub ha dichiarato: "Finché ci sarà il capitalismo imperialistico americano non ci saranno mai abbastanza terroristi nel mondo". Perciò, chiedo scusa a Straub, e v'interrogo: Danièle, questa donna splendida, è dunque morta da terrorista?

Dunja Dogo

Danièle Huillet sul set di *Quei loro incontri*

Note

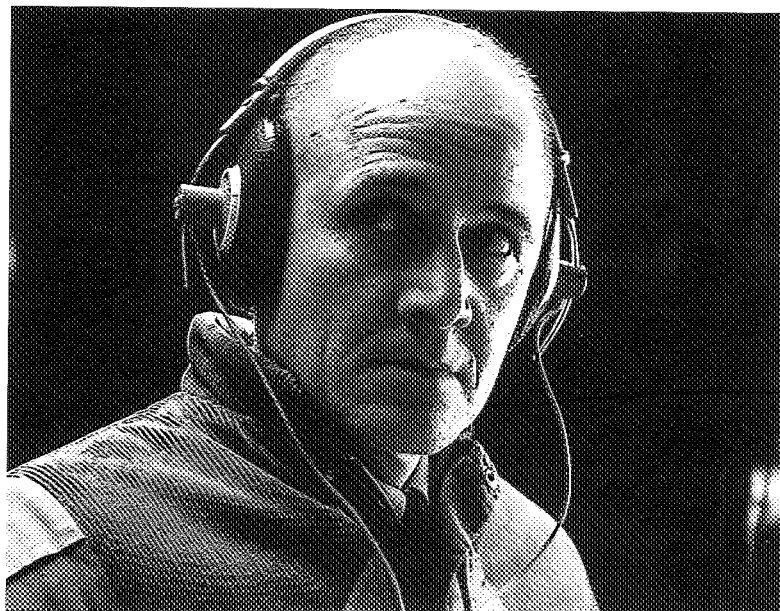
1. Cesare Pavese, *Feria d'agosto* (1946), Torino, Einaudi, 2004, p. 139.
2. Jean-Marie Straub, lettera letta durante la conferenza stampa del 7 settembre 2006, LXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, 30 agosto-9 settembre 2006, p. 1.
3. C. Pavese, *Il mestiere di vivere* (1952), Torino, Einaudi, 1999, p. 259.
4. *Ibidem*, p. 263.
5. J.-M. Straub in *J'écoute!* (Giulio Bursi, 2006, documentario su *Quei loro incontri*).
6. J.-M. Straub in Philippe Lafosse, *L'Etrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, Toulouse, éditions Ombres, 2007, p. 277.
7. C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi, 2004, p. IX.
8. Cfr. J.-M. Straub in Ph. Lafosse, *op. cit.*, p. 238.

Le vite degli altri: l'arco di trasformazione dello zelante Gerd Wiesler

Il 9 novembre 1989 cadeva il muro di Berlino, un evento epocale che poneva fine a più di quarant'anni di Guerra Fredda. Il simbolo delle tensioni tra il mondo occidentale e il blocco comunista veniva sgretolato a colpi di piccone, e con esso venivano portati alla luce gli archivi nascosti della Stasi, la polizia di Stato della DDR. Oltre trent'anni di segreti, di vite drammaticamente distrutte e negate, tornavano finalmente a far parlare di sé. L'esordiente Florian Henckel von Donnersmarck – nel doppio ruolo di sceneggiatore e regista – raccoglie le potenzialità narrative di questi materiali inesplorati, e realizza un film storico, onesto e magistralmente strutturato, che ha il pregio di basarsi su fonti di prima mano che lo stesso regista ha consultato per anni. Von Donnersmarck porta sullo schermo la storia di alcune di queste vite spezzate e oppresse dal persecutorio controllo della polizia segreta della Germania comunista, scegliendo non la via della farsa – come era già accaduto nel film *Good Bye, Lenin!* (2003) di Wolfgang Becker, che affrontava il crollo del muro con un'ironica messa in scena –, ma adottando un registro drammatico dai forti risvolti intimisti: un viaggio nella Storia che si riflette nei labirinti della psiche umana, in cui la dimensione sociale e il privato si sovrappongono mettendo in crisi i loro confini. *Le vite degli altri* riflette – in una sorta di metafora kafkiana che mette a nudo la fragilità dell'impalcatura dei regimi totalitaristi –, sugli oscuri risvolti di una società in cui la libertà individuale è sottoposta al bene della collettività. Una realtà in cui un cittadino su due poteva intrecciare il proprio destino con gli uomini della Stasi – organizzazione che contava tra le sue fila più di 13 mila funzionari e 170 mila collaboratori non ufficiali –. Per fare questo il regista sceglie di lasciare fuori dallo schermo la dimensione pubblica e di entrare tra le quattro mura di un appartamento borghese, realizzando un film denso, che fa della scrittura una delle sue principali qualità, tanto da vincere nel 2007 l'Oscar come miglior film straniero. Una sceneggiatura che potremmo definire di ferro, in cui tutto è sapientemente costruito e incastonato in perfette cornici narrative, in cui il meccanismo metonimico[1] dell'ironia drammatica[2] semina indizi e informanti[3], che vengono recepiti dallo spettatore – ampliandone il coinvolgimento emotivo –, e lasciano all'oscuro i protagonisti, per più di tre quarti del dramma (tanto che il drammaturgo Dreyman scoprirà di essere stato spiato dalla Stasi solo dopo il crollo del muro). Una pellicola in cui si tessono, in un discorso raffinato ed organico, molteplici generi narrativi, che rendono il film al tempo stesso un *thriller*, una *spy story* dal finale tutt'altro che scontato, un film storico-politico, e una drammatica storia d'amore. La narrazione ha un andamento contemplativo grazie all'alternanza di enunciati di stasi e di processo[4] che susseguendosi rallentano il ritmo della vicenda, ed è costruita su un classico e solido impianto a tre atti mosso su diversi livelli narrativi[5] che mescolano nel sottotesto molteplici gradi di significazione.

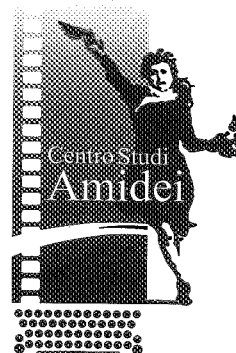
Le vite degli altri

La vicenda principale del film (il *plot*), mette in scena "ciò che il protagonista affronta (ostacoli, impedimenti, complicazioni) per conseguire il suo obiettivo dichiarato"[6] ed è rappresentata dal processo di *detection* intrapreso da Wiesler, e della Stasi nei confronti del drammaturgo Dreyman. Qui Gerd Wiesler, il migliore tra gli agenti della polizia tedesca, il più scrupoloso e meticoloso, viene chiamato a compiere una missione, la più importante della sua integerrima carriera: l'operazione Lazlo. Sicuro delle sue abilità, convinto di poter smascherare chiunque facendo ricorso alla dogmatica applicazione delle regole, Wiesler, freddo e privo di emozioni, lancia una sfida all'amico e superiore Grubitz: controllare il commediografo Dreyman, dal *curriculum* fin troppo immacolato per essere veramente ciò che dice di essere: l'unico intellettuale della Germania Est ad amare il proprio paese e a venir letto oltre cortina. Uno *stream* che funge da impalcatura all'intera sceneggiatura, attorno al quale si cristallizzano le sottotrame legate all'evoluzione dei due antagonisti, orchestrate con una struttura a chiasmo, che a partire dal punto di non ritorno dei due personaggi – la lettura di un libro di poesie di Brecht per Wiesler e la morte del regista Jerska per Dreyman – si capovolge. L'*incipit* e la fine del film evidenziano questo andamento, entrambi costruiti partendo dal mondo ordinario dei personaggi, considerati sia nella loro sfera pubblica che privata, ma rappresentati con esiti opposti. Lo schema della messa in scena di queste due unità narrative è analogo. Il racconto parte *in medias res*, siamo nel 1984, Wiesler viene presentato nel suo *habitat* naturale, lo vediamo in un'aula d'università nell'atto di illustrare a un gruppo di studenti le tecniche dell'interrogatorio, e di seguito, a teatro, mentre domina dall'alto di uno spalto, nascosto dietro un binocolo, la classe dirigente della DDR. Una sorta di *deus ex machina*, che tiene in pugno le vite degli altri, consapevole che con le sue microspie e le registrazioni può demolire con un gesto una carriera o affossare per sempre una vita. Wiesler vede per la prima volta Dreyman, che assiste alla rappresentazione di una sua opera – dal sapore vagamente beckettiano – che celebra i fasti del socialismo reale. Il fatidico incontro (che in realtà non viene palesato, dato che i due non si incontreranno mai realmente, ma si spieranno solo da lontano) si configura come l'incidente scatenante che mette in relazione tutte le pedine del gioco, aprendo la narrazione. Smascherare Dreyman diventa, almeno nel corso di tutto il primo atto, l'obiettivo primario di Wiesler, che sostituirà, in seguito, con un obiettivo interno ben più consistente: appropriarsi della propria vita. Le sequenze di chiusura del film replicano questa struttura, con un'ellissi temporale la narrazione si sposta nella Germania riunificata, Dreyman assiste alla messa in scena di una sua opera teatrale (la stessa di prima), mentre Wiesler, nel suo nuovo mondo, compie diligentemente, con lo stesso rigore che lo ha sempre contraddistinto, il proprio lavoro di portalettere. Dreyman lo segue di nascosto da dentro un taxi (ora è lui a spiare) e lo vede per la prima volta, riconoscendo in lui l'agente che gli ha salvato la vita. Il cerchio si chiude solo nell'ultima scena, quando Wiesler, leggendo una dedica sulla pubblicazione

dell'"amico" scrittore, comprende che questi ha capito come sono andate veramente le cose, e ha voluto suggellare con tale scritto il sentimento di profonda riconoscenza maturato nei suoi confronti. *Le vite degli altri* basa la sua forza propulsiva, più che sull'architettura perfetta delle parti, sull'arco di trasformazione dei personaggi[7] complessi e a tutto tondo, che si trovano alla fine della loro parabola molto diversi da come vengono presentati: finalmente consapevoli e in pace con se stessi, convinti di aver fatto qualcosa di importante per sé e per gli altri. Al centro del dramma ci sono due figure che si trasformano, man mano che l'intreccio si dipana, da mera funzione narrativa a figure a tutto tondo, prendendo vita e animando, con i loro conflitti ed emozioni, le corde del *plot*. Uno, Georg Dreyman, un'intellettuale comunista di successo che vive una vita ricca: apprezzato dal regime e socialmente inserito, sostenuto dalla stima e dall'affetto degli amici e dall'amore di una bella donna, l'acclamata attrice Christa Maria Sieland, che sarà uno dei motivi scatenati del cambiamento. L'altro, Gerd Wiesler, un irreprensibile e scrupoloso agente della Stasi, un uomo invisibile, solo, privo di qualsiasi legame affettivo, assorbito totalmente dal proprio ruolo di spia. Due vicende complementari che finiscono con l'intrecciarsi influenzandosi l'una con l'altra. Wiesler e Dreyman sono due figure agli antipodi che, malgrado le differenze, condividono una comune fede nel "partito", che perderanno nel corso del loro percorso di trasformazione, trovandosi entrambi costretti a ridisegnare le mete alle quali tendere. Wiesler, da suddito della DDR – da potenziale carnefice –, si troverà schiacciato dal nuovo sistema, costretto ai margini della società nella Germania unificata. Dreyman, al contrario, perfettamente inserito nel nuovo contesto, rinuncerà al teatro di propaganda per diventare il testimone di un'epoca, raccontando la propria storia di vittima. I segni del cambiamento: piccoli gesti, oggetti, sguardi, parole, abbracci, vengono disseminati con sottigliezza nel tessuto della narrazione. Dal momento in cui Wiesler inizia la sua missione prende il via il processo di mutamento, che sarà irreversibile. Ascoltando ciò che accade nell'appartamento di Dreyman, l'agente riempie lentamente la propria esistenza di significati, d'amore, di esperienze, di pensieri, di ideologie che gli aprono gli occhi su ciò che fino ad ora era stata la sua misera vita. L'uomo – prima inconsapevolmente e poi coscienziosamente – si cala nei panni, nel pensiero e nell'arte di Dreyman, appropriandosi dei suoi oggetti, delle sue abitudini, arrivando al punto di rubare, dall'appartamento che sorveglia, il volume di poesie di Bertold Brecht – lo stesso che leggeva Jerska poco prima di suicidarsi –, e di commuoversi ascoltando la struggente *Sonata delle persone buone* di Beethoven (*L'Appassionata*) eseguita al pianoforte da Dreyman nel tentativo di commemorare la morte dell'amico Jerska. La trasformazione di Wiesler con il suo pianto liberatorio è ormai conclusa, come suggerisce lo stesso drammaturgo: "Nessun uomo che ascolta veramente una simile musica può essere davvero cattivo", e inizia quella di Dreyman. Disgustato dall'atteggiamento del regime nei confronti del valore individuale dell'artista, il drammaturgo intraprende il suo personale viaggio verso il cambiamento. Con una presa di coscienza dopo la morte dell'amico regista (punto di svolta decisivo per la sua maturazione), decide di scrivere un articolo che denunci i tassi di suicido nella gloriosa DDR. Con l'aiuto dell'amico Hauser e di un giornalista di una nota testata occidentale riesce ad organizzare un piano per far arrivare le sue idee al di là del muro. Questo atto di rivolta personale gli costerà caro: perderà l'amore di Christa che, debole e assoggettata al potere costituito, cederà alle lusinghe del sistema, vendendolo alla Stasi per un pugno di pillole antidepressive. Parabola discendente, la sua, che ultimerà, così come Jerska, immolandosi in un gesto estremo. Nel suo percorso Wiesler impara a conoscere i propri inquisiti e a comprendere le loro debolezze, tamponando la paura della solitudine che è condivisa da tutti gli attanti: da Dreyman a Christa, da Jerska a Hauser. La paura di non essere visti, ascoltati, diventa uno dei temi ricorrenti, che viene metaforizzata dal lavoro di Wiesler: un uomo invisibile, una spia. Da asettico osservatore egli si trasforma, strada facendo, in un compiaciuto *voyeur*, fino a diventare un complice comprensivo e partecipativo delle sue vittime. Da passivo registratore di eventi Wiesler, andando contro i propri principi e le proprie ideologie, spinto dalle riflessioni dei suoi indagati, diventa un'adiuvante, aiuta Christa, catturata dalla Stasi, a non confessare tutto ciò che dovrebbe, e salva la vita al traditore Dreyman nascondendo la macchina da scrivere con cui aveva dattiloscritto l'articolo di denuncia. Mentre Wiesler redige i suoi scrupolosi rapporti, mentendo e inventando delle nuove vite, Von Donnersmarck riflette, nel sottotesto della storia, sul potere mistificatorio della parola – tema già caro a molto cinema da *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) di Alfred Hitchcock a *La conversazione* (*The Conversation*, 1974) di Francis Ford Coppola –, sulla possibilità che ciò che si percepisce possa essere ingannatorio e manipolabile al fine di costruire una realtà diversa da quella oggettivamente registrata, motivo ultimo del piacere della scrittura. *Le vite degli altri* è in ultima istanza una riflessione metalinguistica sul dispositivo cinema. La falsità dell'atto verbale si lega al tema centrale che regge la narrazione, un tema dal sapore vagamente amletico: l'appropriarsi del proprio sé. Tema magistralmente risolto in un dialogo chiarificatore tra Christa e Wiesler in uno squallido locale di Berlino, in cui la donna, nel suo massimo momento di crisi, ignara di parlare con colui che da tempo la spia quotidianamente, si rivolge dicendogli: "Lei mi conosce bene!", e l'altro risponde: "Io sono il suo pubblico". E noi siamo il loro.

Le vite degli altri

Ilaria Borghese
Centro Studi Amidei

Note

1. "La metonimia narrativa è come una miccia che si accende e che esploderà più tardi, è un segnale che promette uno sviluppo. Un piccolo episodio che sembra esaurirsi nel momento, ma che in seguito darà origine a un risvolto della narrazione, è appunto una metonimia", in Vincenzo Cerami, *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio*, Torino, Einaudi, 1996, p. 42.
2. Yves Lavandier, *L'ABC della drammaturgia volume II*, Roma, Dino Audino, 2001, pp. 245-248.
3. Per la nozione di indizi e informanti si rimanda a Roland Barthes, "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 2002, pp. 7-46; la nozione viene ripresa anche da Seymour Chatman in *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1998.
4. "Quando in un film [...] si parla di ritmo ci si riferisce proprio alla frequenza con la quale si incontrano i nuclei [enunciati di processo], gli elementi in grado di far evolvere la storia", in Alessandro Perissinotto, *Gli attrezzi del narratore*, Torino, BUR-Holden Maps, 2005, p. 107.
5. Secondo l'accezione di Dara Marks un film è costituito da tre livelli narrativi: il *plot* (o trama), che riguarda la vicenda principale, ossia il viaggio del protagonista nel mondo esterno, il *subplot primario*, che riguarda i rapporti relazionali del personaggio, e il *subplot secondario*, che segna il percorso di trasformazione interiore del personaggio. In Daniele Costantini, Gino Ventriglia (a cura di), "Il film come arco di trasformazione del personaggio", *Script*, nn. 12-13, gennaio-febbraio 1997, pp. 29-30.
6. *Ibidem*, p. 29.
7. A tale proposito si veda Dara Marks, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Roma, Dino Audino, 2007.

Tra Bertolucci e Figurale: due film baconiani

Partner (1968) – *Ultimo tango a Parigi* (1972)

Come rendere visibili forze invisibili? Come oggettivare forme in potenza rappresentando non il visibile, ma rendendo visibile[1]?

In ogni forma d'arte il fulcro portante non è costituito dal mero tentativo di rappresentazione, ma da una sorta di "attualizzazione" di un principio intellegibile che si pone ideatore di un progetto ben differente: "cogliere ed esprimere delle forze"[2].

Ed è proprio a questa condizione che i piani di rappresentazione possono essere scissi in più livelli, ognuno dei quali si mostra come pura emanazione di diversi gradi in cui le forze si manifestano.

Nelle tele di Bacon più che di livelli sarebbe meglio parlare di veri e propri settori in cui l'azione dei tondi, dei cerchi, dei parallelepipedi, degli ovali tende a *isolare* la figura per eludere ogni tentativo di far emergere una certa consequenzialità, narrazione, storia.

Gilles Deleuze riconosce due modi per superare la figurazione (per superare il narrativo e l'illustrativo): uno in direzione della *forma astratta*, l'altro verso la *figura*.

Emerge così una predilezione del figurale *vs* il figurativo, della forza *vs* l'immagine.

Il punto che preme a Bacon non è il rapporto che ogni immagine intrattiene con il proprio referente o con altre immagini, dal momento che ciò implica l'emergere di una storia celata dietro i legami degli oggetti che essa vuole illustrare, ma l'aspetto che lo attrae è il dominio delle sensazioni, dell'isolamento di tratti figurativi ed espressivi.

Uno dei primi film che si può annoverare tra le pellicole che hanno avuto una forte influenza pittorica coerente con la logica della sensazione propria delle tele di Bacon è *Partner* di Bernardo Bertolucci, uscito quattro anni dopo *Prima della rivoluzione* e antecedente al più famoso e irruente *Ultimo tango a Parigi*.

Presentato in concorso a Venezia non riscosse gran successo né tra la critica, né tra il pubblico.

È la storia di Giacobbe (P. Clementi), insegnante in un'accademia d'arte drammatica a Roma, e del suo altro "io" che realizza in sua vece le azioni, anche delittuose e rivoluzionarie, che egli vorrebbe, ma che non sa compiere.

Bertolucci costruisce le sue immagini a partire da uno sfondo composto da nette campiture rosse, blu, nere e bianche.

Il soggetto diviene parte della campitura per lo stesso principio con cui nei quadri di Bacon i blocchi di colore non possono essere considerati "sotto la Figura, né dietro o al di là [di essa]. Stanno rigorosamente accanto o tutt'intorno e vengono percepit[i] come la Figura medesima"[3].

Il volto di Giacobbe è pervaso dallo sfondo e, più che sfigurato e deformato come nei ritratti di Bacon, qui si trasforma nel suo doppio.

La casa di Giacobbe diviene esplicitazione dell'estetica baconiana, non solo per le tinte utilizzate, ma anche per la logica con cui le scene vengono suddivise[4].

Pile di libri affastellati tra lo sfondo e l'obiettivo cinematografico rimandano ai *diagrammi* di cui si serve Bacon per inserire delle *fasce di Sahara*[5] sulle proprie figure, per offuscarle, raschiarle, deturparle sempre nell'ottica assillante di far emergere il figurale dal figurativo.

Bertolucci riconverte la tecnica di spazzolatura e di sfocatura, invertendo la logica della procedura perseguita da Bacon: più che servirsi di un processo di opacizzazione dell'immagine, ottiene lo stesso risultato del pittore servendosi di libri impilati perfettamente messi a fuoco; questa totale nitidezza distoglie lo sguardo dal resto. Bertolucci tende a "distruggere la nitidezza con la nitidezza"[6], creando una sensazione di disgregazione.

Il suo personaggio viene isolato in un interno teatralizzato che lo porta a esasperare il suo urlo agonizzante, richiamando concettualmente quelle deformazioni che caratterizzano le figure senza volto di Bacon.

Non solo le poltrone di gusto estremamente baconiano rimandano alla pittura, ma anche l'utilizzo, da parte di Bertolucci, di specchi opachi che deformano l'immagine riflessa, evocano la poetica del pittore irlandese.

Lo specchio generalmente è un impedimento, un ostacolo per lo sguardo ad andare oltre, uno strato dell'immagine su cui la traiettoria della vista si infrange tornando indietro.

In Bertolucci, invece, lo specchio diviene una forma strumentale per penetrare il reale, un mezzo che del reale si appropria e che ce lo restituisce sotto forma di conoscenza incerta. Le immagini speculari portano alla perdita di identità del protagonista e "lo spettatore vive l'incertezza ontologica dei personaggi, percependo un qual certo fantastico"[7].

A dire il vero la superano, permettendo al doppio di Giacobbe di moltiplicare ulteriormente il proprio profilo e di abitare fisicamente lo spazio oltre la superficie riflettente.

Lo specchio diviene abitabile; oltre la campitura un nuovo livello immaginativo si sviluppa superando l'opacità.

E se in *Partner* lo specchio costituisce un rifugio per il *doppio*, generandolo e ospitandolo, in Bacon lo specchio rimanda a diverse significazioni: esso è presente nell'immagine come rappresentazione bidimensionale, ma diviene fisico e reale al di fuori dei quadri stessi. Bacon, infatti, è solito porre un vetro sulle sue tele e ciò permette allo spettatore di riflettere la propria faccia sulla superficie trasparente, cedendo la propria fisionomia alle figure senza volto del pittore.

Questo tende a dare una sorta di temporalità a quella logica senza tempo che emerge dalle opere baconiane: il tempo si oggettiva nel riflesso "generazionale" e "rituale" dello spettatore museale. Ma al contrario di quanto avviene ne *Il ritratto di Dorian Gray* in cui è l'immagine del quadro a invecchiare, in Bacon i soggetti rimangono costanti nella loro temporalità e a modificarsi sono, invece, i diversi volti riflessi dello spettatore.

Mi trovo, quindi, d'accordo con John Rothenstem quando nell'introduzione al *Catalogue Raisonné and Documentation*[8] scrive che "guardare un quadro di Bacon vuol dire guardare dentro a uno specchio, e vedervi le proprie afflizioni e le proprie paure di solitudine"[9].

Oltre ai motivi simbolici e teorici che si possono argomentare sulla figura dello specchio, sia nel film di Bertolucci, che nei quadri di Bacon, l'immagine più baconiana presente nel film è quella in cui il protagonista, camminando per strada, si ferma per qualche secondo su un foglio di giornale spiegato sul marciapiede. Si gira contorcendo il busto a sinistra e volge lo sguardo verso l'alto: su di lui solo la presenza di un rettangolo ricoperto da vernice.

Tuttavia, il richiamo a Francis Bacon è ancora più evidente in *Ultimo tango a Parigi* che indica la propria "affinità elettiva" col pittore irlandese fin dai titoli di testa: a sinistra dello schermo emerge un quadro di Bacon *Lucien Freud* (*Double Portrait of Lucien Freud and Frank Auerbach*) raffigurante un uomo solitario, sdraiato su un letto disfatto. I colori sono caldi e saturi (rosso e arancione). Dopo qualche minuto, il ritratto scompare per lasciare posto, nell'altra metà dello schermo, ad un nuovo quadro di Bacon, *Study for a Portrait* (*Isabel Rawsthorne*), con una donna sola, seduta al centro della stanza. Come precisa Nicola Dusi, "l'uomo presenta una figura scomposta in posizione distesa, allungata dal centro del quadro verso il basso, in continuità eidetica con la forma rettangolare del letto che la ospita; l'effetto dinamico e fluido partecipa alla definizione di una figura rilassata, aperta allo sguardo dell'osservatore"[10].

Il ritratto di donna "isolata nella campitura rosa che le fa da piattaforma"[11] rimanda a una piattezza del rapporto tra

Lucien Freud *(Double Portrait of Lucien Freud and Frank Auerbach) - Study for a Portrait (Isabel Rawsthorne)*

figura e ciò che la circonda. Il taglio dell'immagine presenta angolature ben definite e acerbe, rispetto alle smussature dei perimetri del ritratto di uomo.

Poi, precedendo l'incipit del film, i due ritratti si affiancano sullo schermo evocando l'unione di quelli che saranno i protagonisti della pellicola: un uomo e una donna appunto.

Le sorti dei personaggi del film di Bertolucci tuttavia saranno apparentemente opposte rispetto ai ruoli evocati dai soggetti di Bacon. Paul (Marlon Brando), infatti, è un uomo intriso di dolore e incapace di muoversi, disincantato e agonizzante nella sofferenza, Jeanne (Maria Schneider) è spigliata e genuina.

Solo alla fine del film, in quella dimensione di estremità dei confini del paratesto cinematografico, i personaggi di *Ultimo tango a Parigi* e i soggetti di Bacon ricompongono l'isotopia iniziale. Jeanne ucciderà Paul, riconfermando la chiusura verso l'osservatore esterno[12].

Interessante è lo studio che Nicola Dusi fa delle sfocature cognitive e dei modi cinematografici di rendere tale effetto. Lo sfocato non nasconde, mostra, avvicinandosi al grado zero della visione e della sfera sensoriale. Se al cinema vi sono diversi modi per accedere a questa dimensione, in pittura è proprio Bacon a proporre diverse tecniche per rendere la sfocatura andando dal periodo *malerisch* (periodo in cui domina lo sfumato indeterminato), ai *diagrammi* e all'*uso irradiante del colore*.

Al cinema invece si può parlare di un *soft focus – sfocato statico* (nel caso in cui la diffusione della luce viene regolata dall'uso di garze o filtri posti sulla lente) o di *sfocato dinamico* (quando l'effetto si raggiunge grazie alle dissolvenze o alla messa a fuoco)[13].

Nel caso più specifico di *Ultimo tango a Parigi* le sfocature che Bertolucci mette in scena sono molto simili a quelle proposte da Bacon. Bertolucci coglie i propri soggetti attraverso vetrate smerigliate o tende trasparenti.

L'occultamento della visione si amplifica nella scena in cui Paul parla con l'inserviente dell'hotel intenta a pulire il bagno dal sangue della moglie suicida del protagonista. I tentativi di togliere, ripulire, eliminare il sangue dalla doccia rimandano alle pratiche di rigatura e spazzolatura di Bacon in cui il colore viene deturpato della sua funzione empatica.

I corpi di Jeanne e Paul si muovono su campiture rese dal profilmico, dai rossi della moquette e dalle scelte luministiche, queste ultime firmate da Vittorio Storaro.

Angelita Fiore

Note

1. "Non rendere il visibile, ma rendere visibile" è una celebre formula di Paul Klee, cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 117.
2. *Ibidem*, pp. 117-119.
3. *Ibidem*, p. 19.
4. I libri sistemati l'uno sull'altro dividono l'immagine filmica in tre sezioni richiamando le tripartizioni tanto care a Bacon (trittici).
5. G. Deleuze, *op. cit.*
6. *Ibidem*, p. 20.
7. T. Jefferson Kline, *I film di Bernardo Bertolucci: cinema e psicanalisi*, Roma, Gremese, 1994, p. 54.
8. Cfr. Francis Bacon, *Catalogue Raisonné and Documentation*, London, Alley, 1964.
9. Cit. in Donald W. Winnicott, "La funzione di specchio della madre e della famiglia nello sviluppo infantile", in *Gioco e realtà*, Roma, A. Armando, 2005, nota 4, p. 183.
10. Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, p. 269.
11. *Ivi*.
12. *Ivi*.
13. *Ibidem*, pp. 257-258.

Arte/Cinema: *On Otto*, una fine possibile?

Finalmente esaurite. Così probabilmente potrebbero essere definite le ormai quasi annose "relazioni" fra cinema e arte contemporanea. Esaurite naturalmente nel senso dell'essere state spinte fino ad un limite e persino oltre. In realtà, è da quell'esaurimento, a partire da quell'"oltre", che potrebbe forse rigenerarsi una forma e con lei la sua intensità, aprendo così inediti e meno sfiniti spazi per la riflessione. Sono queste le considerazioni principali in margine a *On Otto*, imponente installazione di Tobias Rehberger presentata a Milano nella tarda primavera scorsa. *On Otto* è forse il punto d'approdo più avanzato a cui gli artisti visivi che abbiano voluto compostamente esplorare, affrontare e mettere sotto analisi il dispositivo cinematografico nello spazio, potessero approdare. L'opera, a parte distribuzione ed esercenza, metteva in gioco una gran parte del dispositivo cinema. Non a caso, infatti, fin da un mese prima dell'evento, il pubblico era ampiamente informato di un possibile confronto con un'opera di natura cinematografica da una massiccia campagna affissioni urbana a mezzo tipiche locandine. Raffinatissime locandine che avrebbe poi ritrovato all'ingresso dell'ampio spazio a colonne della Fondazione Prada. Fortunatamente, dopo almeno un decennio di proliferazione di tentativi "illustrativi", non è tuttavia la forma cinema tradizionale (buio, sala, proiezione, esperienza di fruizione condivisibile ma individuale) che Rehberger affronta, quanto la sua espansione nello spazio. In questo, rimodulando quasi quarant'anni di problematizzazione del dispositivo cinema da parte dei filmmaker sperimentali prima e poi, in tempi più recenti, degli artisti visivi. Ma procediamo con ordine. E torniamo allo spettatore. Che, penetrato nello spazio, veniva accolto da un'imponente, bizzarra e proteiforme struttura in legno, lastre di plastica colorate, luci e un'opzione: entrarci o percorrerla all'esterno, intorno. Se così avesse fatto avrebbe potuto osservare la struttura forata da finestre-schermi lungo il suo perimetro – da cui si scorgevano retroproiezioni e le ombre del pubblico all'interno – e poco a poco individuato altre strutture disposte nello spazio: apparentabili nell'uso dei materiali, ma di forme diverse; infine, in angolo, a parete, un'unica sedia da sala cinematografica, completamente riverniciata da una mano di colore fosforescente. Cosa accadeva invece penetrando nella prima delle strutture-installazione? Poco a poco il percorso prendeva forma e lo spettatore si rendeva conto di poter sperimentare un labirinto di possibilità di attraversamento degli spazi. Porte invisibili, corridoi, piccoli ambienti insonorizzati, alcuni completamente al buio, altri illuminati da proiezioni singole o multiple, con un repertorio di immaginari svariato: dal rimontaggio di scene automobilistiche in ambiente urbano di ogni natura, a sequenze più astratte. A volte gli schermi erano attraversabili come porte, a volte fungevano anche da superfici opache in grado di riflettere il proprio profilo come ombra nera all'esterno. Il dispositivo offriva varie possibilità di occuparlo temporaneamente, a seconda delle dimensioni dell'ambiente: ora sedendosi a terra, ora assumendo una posizione frontale, ora muovendosi da un lato all'altro nello spazio; in qualche modo erano messe a disposizione e non escluse sia la fruizione distratta sia quella concentrata. Uscendo e penetrando nel primo ambiente disponibile a seguire, si incontravano un dispositivo a più schermi orientati verso il centro e che mostravano ciascuno l'inquadratura frontale di un attore più o meno noto (Kim Basinger, Willem Dafoe, Danny De Vito...) in una platea deserta intento a guardare un film; e, quindi, di fatto, pur con lo sguardo leggermente rialzato, lo spettatore. Si incontravano poi, nel prosieguo del movimento da un'installazione all'altra, una parete che accoglieva come una tappezzeria tutti i fogli della sceneggiatura ed una stanza coperta di specchi con una sagoma tratteggiata a terra (la classica scena del crimine nella ricostruzione della polizia). Insomma, *On Otto* è una sorta di repertorio esaustivo delle forme-cinema esplorate nello spazio dagli artisti visivi della generazione più recente. Il progetto originale di Rehberger, strutturare un film con tutti gli elementi indipendenti ciascuno dall'altro e dislocati nello spazio (*soundtrack* – di Morricone peraltro –, titoli di testa e di coda, interpreti, *script*, scenografia...) resta sostanzialmente invisibile al pubblico. La sensazione è quella di un magnifico dispositivo pronto all'uso per una magnifica ossessione. Con, alle spalle, un'imponente produzione ed un impegno di lavoro certamente ingente.

Ma, purtroppo, *On Otto* non arriva mai a prescindere e ad affrancarsi da una funzione che potremmo definire sofisticatamente didascalica. Anzi, paradossalmente ci arriva, ma come struttura architettonica, come involucro e corpo-materia da percorrere vedendo, manipolando ed entrando in contatto fisico con dettagli e materiali e con quei corpi che accolgono, distribuiscono o espandono immagini e suoni. Ma l'intensità dell'opera, quel fantasma che alcuni straordinari artisti come Aitken, Athila, Gonzalez-Foerster, Gordon, Julien, Huyghe, McQueen, Oha-

nian, Parreno, Rist e molti altri, hanno più volte ricercato nel corso dell'ultimo decennio, pur mettendo sotto sforzo la tenuta del dispositivo, è quasi assente. Come è visibilmente assente – potremmo azzardare con un ossimoro – l'altro fantasma, quello del (grande) cinema in sé e per sé.
Fatalmente decomposto, ricomposto, disseminato e sottoposto a forme di delocalizzazione e forzatura di ogni tipo, espanso, frammentato e messo alla prova, il cinema si offre ormai come pura forma. Ed è così che forse Tobias Rehberger, grande artista interessato alla percezione pura, lo intende e lo ha affrontato. Inutile forse calarsi nella parte dell'archeologo e procedere a carotaggi che facciano decantare le opere in video, le pratiche artistiche o le ossessioni sommerse negli strati di memoria possibile nelle varie stazioni schermiche di *On Otto*: dalle dinamiche percettive in funzione del dialogo fra corpo e spazio architettonico e/o di ripresa di Dan Graham o di Peter Campus, fino al ragionamento sui cascami dei generi, sulle fonti e sui grandi riferimenti alle opere di riassemblaggio e di accumulazione, si potrebbe proseguire dissodando rigorosamente *On Otto* fino a farne emergere del tutto la sua funzione di fascinosa piattaforma. Ma la questione è un'altra, ed è che lo schermo è spezzato. Ed era forse finalmente necessario.
On Otto è un punto di non ritorno. Quella sedia, solo in apparenza malinconicamente poggiata a parete, brilla di una fosforescenza speciale. Sta fuori dallo spazio del dispositivo, ma non sta fuori dallo spazio espositivo, né, soprattutto, da quello emotivo. Espande dunque l'intera portata percettiva dell'opera *On Otto*, estendendone così il territorio che investe e segna.
È vuota, ed è pur sempre la sedia di un cinema.
Ed è quello lo spazio simbolico e teorico, non più solo "del" (cinema e dell'arte visiva), senz'altro ancora "fra" (il cinema e l'arte visiva), ma certamente "oltre" che – nuovo territorio – andrà ad essere occupato da opere finalmente altre.

Andrea Lissoni

Riferimenti bibliografici

Germano Celant (a cura di), *On Otto*, Milano, Fondazione Prada, 2007.
Noel Daniel (a cura di), *Broken Screen, 26 conversations with Doug Aitken, Expanding the image, Breaking the narrative*, New York, D.A.P., 2006.

Frank Miller's *300*

Dal fumetto al film, cosa resta del mito americano dopo l'11 settembre?

L'aspirazione di Frank Miller è sempre stato il Mito. Come è tradizione, come è stereotipo culturale, come è luogo comune, la narrazione americana si esprime al meglio nello stile mitologico, nel suo stravolgimento retorico, iperbolico e anti-naturalista, fantastico e terrorizzante del reale. Le strutture narrative dei fumetti di Miller si compongono come mosaici articolati delle vicende di una metropoli (*Batman: The Dark Knight* Returns, DC Comics, 1986) e di un'intera nazione (*Give Me Liberty*, Dark Horse Comics, 1990), ovvero come racconti lineari di storie di vendetta che coinvolgono pochi personaggi (*Sin City*, Dark Horse Comics, 1992); le sue storie possono svilupparsi come secchi episodi autoconclusivi – piccoli (tele) film di asciutta tensione poliziesca (*Daredevil*, Marvel Comics, 1979-1983), o come potentissime mini-serie – brevi saghe, compatte come veri romanzi epici (*Ronin*, DC Comics, 1983-1984)[1]. Il linguaggio verbale, nei dialoghi come nei caratteristici monologhi interiori dei protagonisti[2], possiede anch'esso il tono tipico del narratore del mito, scandisce drammaticamente il ritmo come in un resoconto orale, descrivendo, sottolineando e sovraccaricando le immagini per moltiplicarne l'aura. Il tratto, la composizione delle vignette e l'organizzazione della tavola raggiungono in Miller una consapevolezza ed una libertà nei confronti dello stile classico indirizzate alla spettacolarità e alla drammaticità della rappresentazione visiva[3]. L'attenzione e la sapienza nel controllo del ritmo di lettura[4] mirano a colpire fisicamente ed emotivamente il lettore come forse solo Peckinpah è riuscito a fare al cinema, in film non a caso violenti, epici e apparentemente nichilisti proprio come i fumetti di Miller. Ma, in fin dei conti, come i grandi registi hollywoodiani, e come insegnava il più auto-riflessivo dei *cartoonist* americani, Will Eisner[5], è soprattutto l'ambizione raggiunta di fondere narrazione e aspetto grafico in un tutt'uno organico e potente a collocare Miller nel circolo degli autori che rappresentano al massimo grado l'arte popolare degli Stati Uniti.
In comune con il mito, Miller ha la necessità di esprimere la propria immaginazione senza alcun limite imposto da ogni buon senso e buon gusto moderni, perbenismo e *politically correctness*, di destra o di sinistra non importa: realismo, ritrosie moralistiche, intenzioni pedagogiche o avvedute considerazioni politiche non hanno alcun interesse per lui, che cerca un linguaggio all'altezza del suo bisogno di violenza e di valori primordiali. Questo linguaggio lo ha trovato, ovviamente, nel fumetto: nell'economicità essenziale dei suoi mezzi espressivi, nella portata mitopoietica del suo immaginario tradizionale, nella possibilità che offre a volte di essere più indipendenti dalle pressioni della committenza rispetto ad altri media (libertà ottenuta in realtà da Miller e dalla sua generazione per la prima volta nella storia del fumetto popolare USA).

Miller dimostra un'assoluta consapevolezza della propria visione del mondo e del fumetto. In un'intervista del 1990, interrogato sulle polemiche seguite a *The Dark Knight Returns*, per molti versi analoghe a quelle suscitate oggi dal film tratto da *300*, Miller affermava:

> One of the big mistakes of modern times is to assume fantasy should be some kind of behavioral modification device. Fantasy is where we vent our spleens. Freddy Krueger – he's a child molester for Christ's sake! [...] It's the horror comics of the '50s. It's harmless. To think that our own fantasy lives must be censored is just crazy[6].

Questa idea è sviluppata anche nel fondamentale *Eisner/Miller*, in cui Miller indica i propri modelli:

> i movimenti di carattere generale che hanno portato un po' più guai del solito. Negli anni Cinquanta, per esempio, e poi nei Sessanta, quando spuntarono gli underground. Fecero scandalo perché erano volgari, erano osceni e si vendevano nei *coffee shop*. In entrambi i decenni, furono veri e propri trionfi della creatività, proprio perché erano offensivi e coraggiosi, che è esattamente quello per cui i fumetti sono nati, secondo me. Credo che in questo linguaggio ci sia qualcosa di fuorilegge[7].

La sua visione del mondo è opposta ad ogni rappresentazione edificante della realtà:

> I couldn't have done Batman and have been politically correct at the same time, because the politically correct contingent won't allow for any character with a larger-than-life status. [...] What made the whole superhero idea impotent was a censorship. With fear on from pressure groups, the industry adopted a self-censoring code. The code through which most comics still pass insists on a benevolent world where authority is always right, policemen never takes bribes, our elected official serve our best interests, and parents are always good and sound people. [...] I simply put Batman, this unearthly force, into a world that's closer to the one I know. And the world I know is terrifying[8].

300 (Zack Snyder, 2007) ha colpito l'immaginario collettivo, ottenendo un successo strepitoso al botteghino e suscitando discussioni sui giornali e sulle riviste non specializzate. In Italia, i commenti più articolati a *300* sono stati proposti da due scrittori, Roberto Saviano[9] – ripreso da Flavio de Bernardinis[10] su *Segnocinema* – e Wu Ming 1 (Roberto Bui)[11]. Entrambi si concentrano sulla dimensione mitologica del film, ma se il primo ne tesse un elogio, il secondo, dopo aver ammesso il proprio coinvolgimento fisico-emotivo e un sostanziale apprezzamento estetico, intraprende invece un'attenta demistificazione del significato ideologico del film, ritenuto reazionario, razzista e demagogico. Se l'entusiasmo di Saviano appare troppo convinto, l'analisi di Wu Ming, cercando di affondare il film attraverso la dimostrazione della falsificazione storica e del carattere artificiale della sua mitologia, finisce allo stesso modo per trascurare le peculiarità del contesto americano: se Storia e mitologia cercano una conciliazione in Europa, negli Stati Uniti questa possibilità non c'è: la Storia diviene puro mito, e il mito ci parla – quando ci riesce – solamente del presente.
In *300*, il fumetto, uscito nel 1998, il mito del sacrificio in nome della "libertà" e della "ragione" contro ogni potere, politico e religioso, era espresso in modo astratto, innanzitutto nella rappresentazione grafica. Non è un caso che Miller abbia rivendicato[12] l'influenza sulle proprie opere di Ayn Rand, scrittrice russa emigrata negli Stati Uniti e fondatrice del movimento "oggettivista", autrice dei romanzi *La fonte meravigliosa* (1943) e *La rivolta di Atlante* (1957): l'esaltazione esasperata dell'individualismo e del razionalismo sostenuti dalla scrittice anche in testi teorici[13] (come *The Romantic Manifesto. A Philosophy of Literature*, 1975, indicato da Miller come punto di riferimento[14]), trova nella figura dell'eroe-genio in lotta contro la società conformista e mediocre la sua massima incarnazione (si veda l'incredibile Frank-Lloyd Wright – Howard Roark – Gary Cooper del film di Vidor tratto dal romanzo del '43). Leonida era per Miller un simbolo – consapevolmente provocatorio – del rifiuto di ogni controllo sulla libertà individuale, e dell'affermazione dell'ideale contro la realtà.
Non ci interessa avallare interpretazioni aberranti come quella di Alberto Crespi[15]

o di Antonio Scurati[16], che rovesciano la lettura imperialista e vedono in Serse l'immagine di Bush: *300*, il film, è senza alcun dubbio un prodotto di propaganda americana. Ciò che interessa qui è sottolineare come esso non sia riconducibile né ad una matrice "fascista" europea né alla corrente del "bushismo", bensì ad una più profonda e duratura tendenza della psicologia nazionale. *300* racconta l'America del mito, quello democratico e liberale innanzitutto: la violenza e la disperazione con cui viene espresso sono il segno della sua profonda decadenza e impotenza, della riduzione del mito ad uno schema manicheo molto più vicino ad melodramma *pop*. D'altra parte, Peter Brooks[17] indicava con precisione come melodramma e populismo democratico fossero inscindibili, e vedeva il loro corrispettivo ideologico nello "stile paranoico" della politica americana descritto da Richard Hofstadter[18].

Di sicuro, fra fumetto e film ci sono differenze sostanziali: innanzitutto, la rappresentazione mostruosa del nemico, quasi invisibile nel primo, e l'importanza della figura femminile, praticamente assente nel testo originale, e quindi della sottotrama "politica" a lei collegata. Si tratta di inclusioni che vanno tutte nel senso di una connotazione ideologica anti-islamica del testo. Non a caso, Miller e Snyder hanno indicato nei testi dello storico guerrafondaio Victor David Hanson una delle loro ispirazioni[19]: dopo l'11 settembre, Miller si è scoperto patriota e non esita a rilasciare dichiarazioni ultra-nazionaliste[20] e anti-islamiche.

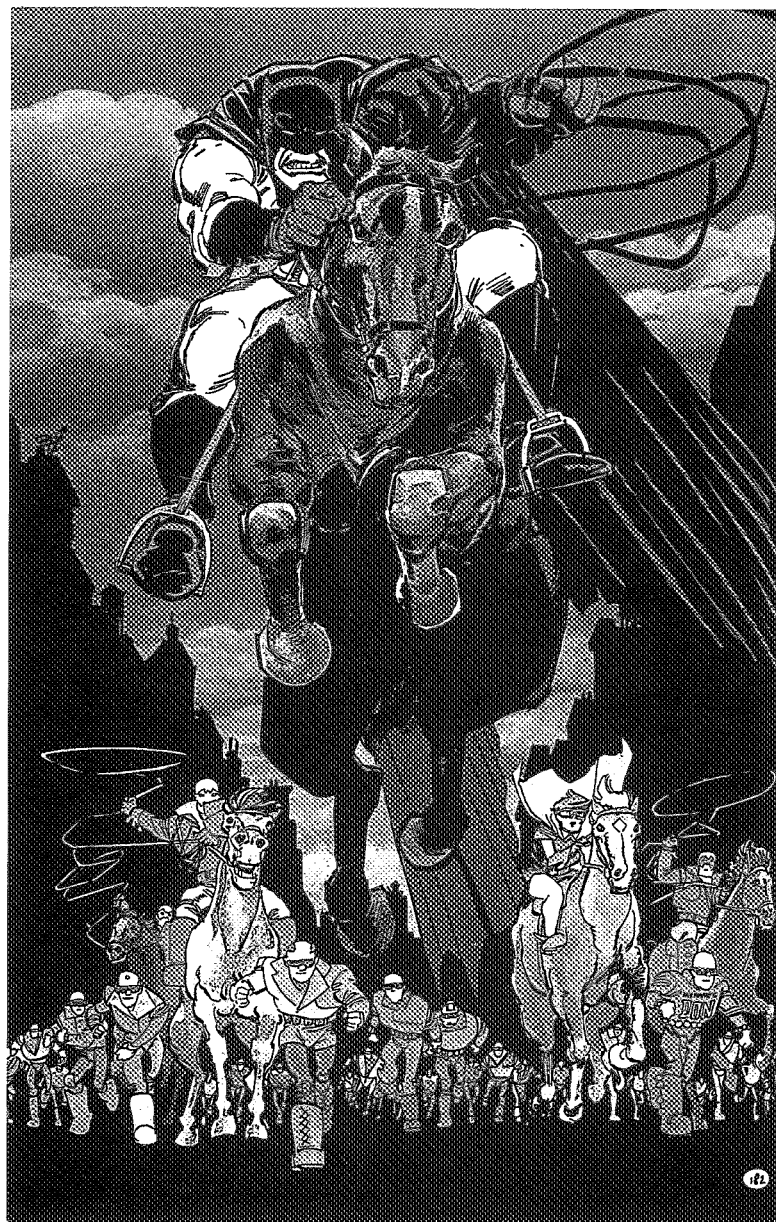
Nel film, tuttavia, rimangono molti dettagli a dimostrare l'indipendenza – non l'opposizione – dell'individualismo milleriano dall'ideologia bushista: l'insistenza sulla razionalità, sull'opposizione al potere e sul sacrificio personale risultano decisamente in contrasto con la propaganda della Casa Bianca, supportata costantemente da riferimenti religiosi, obiettivi geo-politici e dall'arroganza della propria superiorità militare.

Rimane palese, allora, la differenza fra l'America che Miller racconta e come essa appare veramente: è la differenza fra il mito e la realtà.

Federico Pagello

Note

1. Cfr. Gianluca Aicardi, *Sin Cinema. Il genio di Frank Miller da Daredevil e Batman a Sin City*, Latina, Tunué, 2005.
2. Cfr. Sergio Brancato, "La malinconia della voce fuori campo: confondere i ruoli tra autore, personaggio e lettore. Appunti su Eisner, Micheluzzi e Miller", in Daniele Barbieri (a cura di), *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto*, Roma, Meltemi, 2005.
3. Cfr. Valentina Semprini, *Bam! Sock! Lo scontro a fumetti. Dramma e spettacolo del conflitto nei comics d'avventura*, Latina, Tunué, 2006, pp. 256-282 e pp. 316-325.
4. Cfr. D. Barbieri, *Tempo imagine ritmo racconto. Per una semiotica della temporalità nel testo a fumetti*, Tesi di Dottorato in Semiotica, Università degli Studi di Bologna, 1992, pp. 171-176 e pp. 206-210, e Ruggero Eugeni, "Uno spazio in frantumi. Figure del ritmo in una sequenza di *The Dark Knight Returns*", in D. Barbieri (a cura di), *La linea inquieta*, cit.
5. Will Eisner, *Fumetto & arte sequenziale*, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 1997; W. Eisner, *Narrare per immagini*, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 2001; Charles Brownstein (a cura di), *Eisner/Miller. Conversazione sul fumetto*, Bologna, Kappa, 2005; W. Eisner, *Chiacchiere di bottega*, Bologna, Kappa, 2006.
6. Roberta Pearson, William Uricchio (a cura di), *The Many Lives of Batman. Critical Approaches to a Superhero and his Media*, New York, Routledge, 1991, pp. 44-45.
7. C. Browstein (a cura di), *op. cit.*, p. 105.
8. R. Pearson, W. Uricchio (a cura di), *op. cit.*, pp. 38-39.
9. Roberto Saviano, "Gli Spartani di George Bush", *L'Espresso*, 29 marzo 2007.
10. Flavio De Berardinis, "Leni Riefenstahl 2007", *Segnocinema*, n. 145, maggio 2007, p. 44.
11. Wu Ming, "Lezione su 300 (il fumetto e il film)", tenuta al Dams di Torino il 2 maggio 2007. Versione audio completa scaricabile dal sito: http://www.wumingfoundation.com/suoni/Wu_Ming_1_Lezione_su_300_02052007.htm.
12. Nella prefazione ad un'edizione americana di *Martha Washington Goes To War*, Miller afferma di essersi ispirato per quel fumetto a *La rivolta di Atlante*, giustificando nei dettagli la sua scelta. Cfr. Chris Matthew Sciabarra, "Reflecting on the Ayn Rand Centenary, Conclusion", http://hnn.us/blogs/entries/9971.html, che analizza l'influenza del pensiero e delle opere della Rand anche su Steve Ditko, il creatore grafico di *Spider-Man*.
13. L'unico tradotto in italiano è Ayn Rand, *La virtù dell'egoismo. Un concetto nuovo di egoismo*, Macerata, Liberilibri, 1999.
14. Cfr. C.M. Sciabarra, *op. cit.*
15. Alberto Crespi, "*300*: Serse, come somigli a Bush", *L'Unità*, 23 marzo 2007.
16. Intervista a "Fahrenheit" (Radio 3), http://www.radio.rai.it/radio3/fahrenheit/mostra_evento.cfm?Q_EV_ID=172612.
17. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1984.
18. Richard Hofstadter, *The Paranoid Style of American Politics*, London, Cape, 1966.
19. Victor David Hanson, *Massacri e culture. Le bataglie che hanno portato l'Occidente a dominare il mondo*, Milano, Garzanti, 2002 e *Il volto brutale della guerra. Okinawa, Shiloh e Delio*, Milano, Garzanti, 2005.
20. "Then came that sunny September morning when airplanes crashed into towers a very few miles from my home and thousands of my neighbors were ruthlessly incinerated – reduced to ash. [...] For the first time in my life, I know how it feels to face an existential menace. They want us to die. All of a sudden I realize what my parents were talking about all those years. Patriotism, I now believe, isn't some sentimental, old conceit. It's self-preservation. I believe patriotism is central to a nation's survival", http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5784518.
"These people saw people's heads off. They enslave women, they genitally mutilate their daughters, they do not behave by any cultural norms that are sensible to us. I'm speaking into a microphone that never could have been a product of their culture, and I'm living in a city where three thousand of my neighbors were killed by thieves of airplanes they never could have built", http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=7002481.

300

La lavagna del Dottor House

La lavagna è assieme lo strumento indispensabile dell'elaborazione diagnostica del Dottor Gregory House e l'appendice necessaria al suo temperamento da superuomo reificato. Compare in diversi episodi della prima stagione, ad esempio in 1-2[1], in 1-3 dove esprime, con l'ausilio di diversi pennarelli colorati, la complessità crescente del quadro clinico. In 1-4 la lavagna dà la caccia ad un virus che uccide i neonati[2]. In 2-19 diventa il tabellone dei punti per registrare lo spettacolare confronto tra House e "Dio" e in 2-24 un ex-paziente spara ad House mentre questi sta scrivendo sulla lavagna. La lavagna campeggia nella sala riunioni del Dottor House, che se non ce l'ha a portata di mano ne rimedia una di fortuna (ad esempio in 2-10 annota le indicazioni di un afasico sopra un muro). In 2-24 la lavagna accompagna il processo d'autocritica di House facendolo uscire da uno stato allucinatorio indotto da un forte trauma. La lavagna, oggetto reso mitico dall'iconografia novecentesca del genio scientifico ed in particolare einsteiniana[3], è insomma l'epicentro diegetico dello studio del Dottor House attorno al quale ruotano i giochi di potere e di apprendistato che si consumano tra il maestro ed i suoi giovani allievi, nonché le possibilità di vita e morte dei pazienti. La postura di House di fronte alla sua lavagna ricorda quella del pittore di fronte alla tela (in particolare vedi: 1-14 e 1-15) il che rafforza l'aura "umanistica" del personaggio e suggerisce un raffronto: come il pittore proietta la sua arte sulla tela, il Dottor House proietta sulla lavagna i suoi processi mentali, trasformandola in un vero e proprio "scenario di produzione"[4]. Infatti la lavagna, secondo metafora antichissima (risalente almeno alla tavoletta incerata dello scriba), funziona da schermo di visualizzazione della potenza del pensiero, contribuendo a drammatizzare ed a rendere tangibile il travaglio del lavoro mentale di riconoscimento e riconduzione (*dià* – attraverso – *gnosis* – conoscenza) dei fenomeni della malattia dentro categorie note, quindi dominabili.

Il Dottor House risolve i casi con il metodo abduttivo: formula un'ipotesi, che si sorregge per analogia sulla base della plausibilità di una Legge generica, a cui si ricollega il sintomo che tange l'ordine di manifestazioni del singolo caso (Il paziente ha la malattia "?" ed una serie di sintomi "X", "Y","Z"; se il paziente è afflitto dalla malattia "1" deve avere anche le reazioni "A", "B", "C"; pertanto gli somministrerò la cura "Ä"). L'ipotesi di House viene verificata secondo i canoni abituali della scoperta scientifica rivoluzionaria (è il metodo di Keplero: suppongo che Marte occupi la posizione "X" ed "Y" in una traiettoria: deduco il punto "Z" di un'orbita "1", di tipo ellittico: è pertanto la teoria "Ä" ad essere giusta). Il dispositivo che House utilizza per visualizzare ed ordinare i sintomi (ed al contempo correlarli alle ipotesi-guida) è l'umile lavagna di plastica o di vetro, oggetto corrusco, utile, economico e lavabile. Una volta raccolti ed associati i dati disponibili, House li spunta, per risalire all'origine della malattia. In pratica House usa la lavagna come un filologo usa lo *stemma codicum* per risalire all'originale perduto di una dinastia di testi traditi. (In un memorabile saggio dedicato alle peripezie di don Isidro Parodi, logorroico *armchair detective*[5] creato dall'ingegno di Borges e Casares, Umberto Eco attribuiva a medico, detective e filologo un metodo comune: "molte delle grandi scoperte scientifiche procedono in tal modo [con l'abduzione], ma anche molte delle scoperte scientifiche e molte delle ipotesi fatte dal medico, per carpire la natura o l'origine di una malattia e molte delle ipotesi del filologo, per carpire cosa potesse esserci in un testo, laddove il manoscritto originale è confuso o lacunoso"[6]). Al metodo abduttivo House abbina la pratica dell'anamnesi allargata, ossia un'anamnesi scettica che attacca la referenzialità dei "testi" (le cartelle ed i referti del paziente), giudicando altrettanto poco attendibili le dichiarazioni dei pazienti (e dei loro parenti). Scavando dentro i testi ed inviando i propri aiutanti a compiere sopralluoghi che travolgono, se occorre, la *privacy*, per reperire ogni prova utile a ricostruire la genesi della malattia, House incarna un'*auctoritas* che sospende *iuxta propria principia* la volontà del paziente, mal tollerando tutti quei "lacci e lacciuoli" predisposti dal sistema legale per limitarla, tentando così ogni qual volta sia possibile di forzarli. L'ulteriore caratteristica che ne sanziona le facoltà investigative è l'esercizio del cosiddetto "occhio clinico" esibito nel corso dei frequenti *vis-à-vis* con i pazienti dell'ambulatorio, dote che gli consente in una rapida occhiata di formulare una prima analisi delle condizioni del paziente[7]. L'occhio clinico, dote apparentemente magica-divinatoria, è in realtà un occhio metodico, l'organo di un'*ars videndi* frutto della capacità del medico esercitato di compiere "un lungo lavoro mentale in brevissimo tempo"[8].

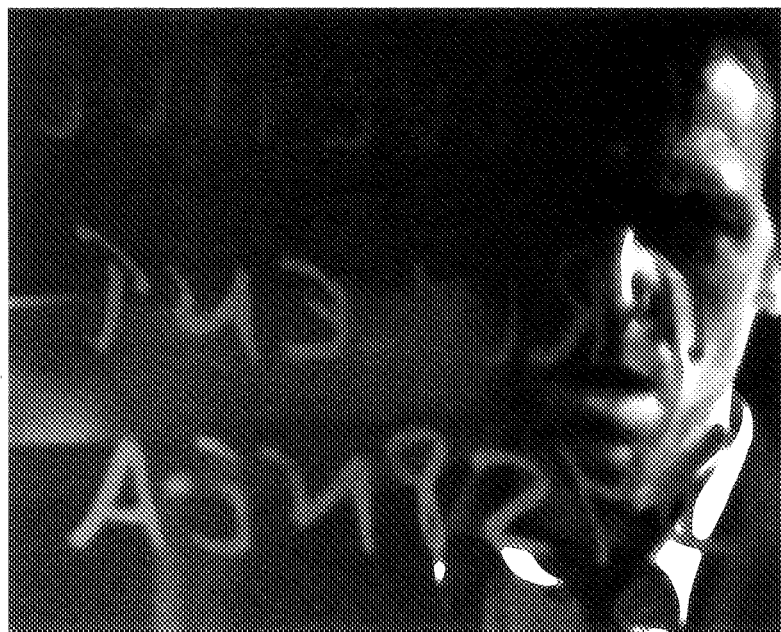
Il bel personaggio di House, interpretato da Hugh Laurie, è un burbero dalla lingua tagliente, contraddistinto da una serie di tratti anticonformistici che lo rendono istintivamente simpatico. L'anticonformista ribelle è sempre per una sorta di reazione chimica l'avversario dell'autorità costituita. La verifica di tale "identità" vede House pugilare con due rap-

presentanti del Potere: nella prima stagione tiene testa al miliardario Edward Vogler, che pretende di condurre la clinica come una vetrina pubblicitaria per le sue speculazioni farmaceutiche, secondo l'esemplificazione della progressiva perdita della dimensione antropologica e relazionale da parte della medicina contemporanea a favore di una deriva "iatrotecnica". Nella terza stagione della serie, se la vede con l'autoritario detective Tritter. L'anticonformismo "*politically un-correct*" di House è corroborato da opportuni accessori e dettagli estetici (camicia slacciata, scarpe da ginnastica, refrattarietà al camice, motocicletta, barba incolta) ed assume vari connotati misantropici ed anti-clericali con un supplemento di brutale, e spesso offensiva, sfacciataggine con cui affronta colleghi e pazienti. La ruvida espressività del personaggio possiede un volto di Giano: da un lato rispecchia l'incarico a cui il funzionario di corsia è realmente preposto, cioè prendere decisioni sgradevoli, se non "turpi" (amputare bambine, consigliare un suicida, trasformare una donna in coma in una banca di organi, sacrificare un neonato per individuare una cura, ecc...), fattore che trasforma la sua medicina in una vera e propria biopolitica[9]; dall'altro lo configura come la versione (imbastardita) di un genio, anche un po' dandy. Su questo lato si diffonde la lettura psicologizzante congegnata dagli sceneggiatori: House porta nel corpo il marchio infamante dell'errore medico (una diagnosi sbagliata gli ha inferto la tara della claudicazione e i dolori perenni). Nell'episodio 3-07 House colloca l'origine del suo desiderio per la medicina ricordando un *paria* incontrato in gioventù in un ospedale giapponese. House si paragona quindi ad un emarginato[10], l'appartenente alla casta più bassa della società, il cui periodico rientro (non d'infrangimento) nell'ordine avviene barattando l'anomalia che gli è propria con l'esercizio di uno spicchio di competenza tratto dal grande capitale ultra-specialistico dei ruoli previsti. Ideologia di una medicina che discute la morale, ma non la Legge che l'istituisce.

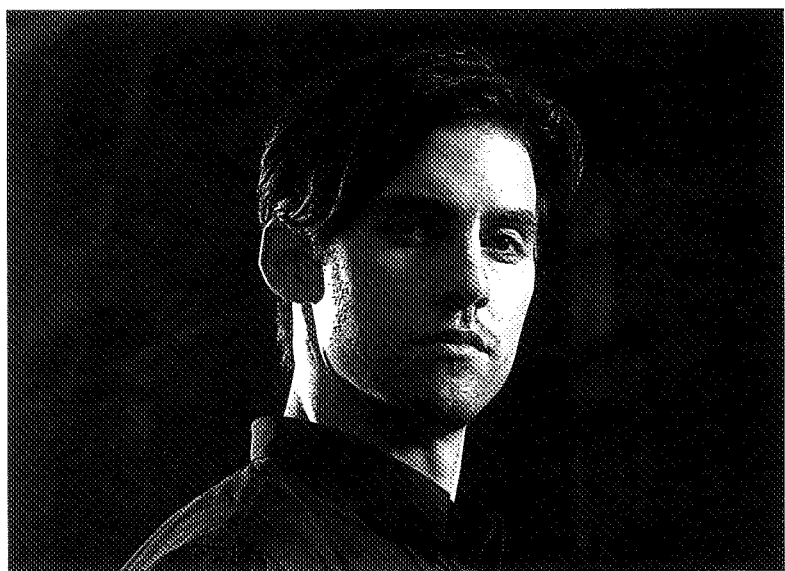
Conan Doyle ha modellato figura e metodi della sua fortunata creatura letteraria sulla persona del medico-chirurgo Joseph Bell, un suo insegnante universitario di medicina. Bell era solito stupire l'auditorio con le fulminee diagnosi delle malattie, ma anche del mestiere e carattere dei pazienti. Come rileva Massimo Baldini "il detective ed il clinico fanno ricerca applicata. Essi non sono chiamati ad inventare leggi, ma ad applicare teorie scoperte da altri"[11]. Il clinico si comporta infatti da "storico quando stabilisce la diagnosi [...] ed è un tecnologo quando prescrive una terapia"[12]. Prese assieme l'attività diagnostica e quella investigativa consistono nello svolgimento di un esercizio: riconoscere la situazione che ha portato all'atto criminoso o allo stato morboso. È uno stesso modello procedurale ad accomunare Giovanni Morelli, Sherlock Holmes, Sigmund Freud ed infine il Dottor House: si tratta del paradigma indiziario[13]. L'unica differenza sostanziale è la velocità d'esecuzione (la "potenza di calcolo") indotta dalle circostanze: medico e detective devono sempre lottare contro il tempo. Secondo la candida ammissione del creatore della serie (David Shore), il Dottor House e la sua "spalla", il Dottor James Wilson, sono modellati sulla coppia Holmes - Watson, secondo una versione lievemente aggiornata dai dialoghi brillanti (cerca alla voce: *La strana coppia* di Neil Simon)[14]. Un altro fattore di successo della serie è il suo far leva su una vera e propria *vulgata* sensazionalistica dell'*ethos* medico (eutanasia, trapianto di organi, "consenso informato", ecc...) con relativo corredo di momenti "commoventi", ed "horror", in cui qualcuno sta male, muore o si sacrifica. Tutti gli episodi ricalcano quel certo luogo comune per cui all'esperto al Potere tutto è permesso e reso possibile finché lotta "con competenza e dedizione" per il nostro bene. Resterebbe dunque molto da aggiungere sui messaggi sprezzantemente conservatori (o addirittura retrogradi) che abbondano in *House M.D.*, ove ogni forma alternativa o minimamente "deviante" di comportamento viene pesantemente penalizzata, o sulla libertà apparente del protagonista, tanto anticonformista e disinvolto dispensatore di soluzioni etiche di grande audacia quanto rigido sulla questione gerarchie e dogmi. Bisogna ricordare che la lavagna non è solo l'attributo dello scienziato, ma anche l'emblema del maestrino pedante.

Davide Gherardi

Note

1. Con questa sigla indichiamo il numero della stagione televisiva trasmessa e, separato da un trattino, il numero del singolo episodio.
2. Ritroviamo la lavagna in 1-6, 1-7, 1-13, 1-14, 1-15, 1-16, 1-18, 1-19, 1-21, 2-1, 2-2, 2-3, 2-4, 2-5, 2-6, 2-8, 2-11, 2-14, 2-15, 2-16, 2-17, 2-20, 2-21 dove spesso la lavagna compare entro i primi dieci minuti dell'episodio a beneficio dello spettatore.
3.. "Einstein *fotografato* sta in piedi accanto a una lavagna ricoperta di segni matematici, di visibile complessità; ma Einstein *disegnato*, cioè entrato nella leggenda, col gesso ancora in mano, ha appena finito di scrivere su una lavagna nuda, quasi senza preparazione, la formula magica del mondo". Roland Barthes, "Il cervello d'Einstein", in *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2005, p. 88.
4. Rubo questa espressione al fondamentale saggio di Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 226.
5. L'*armchair detective*, letteralmente "detective da poltrona", risolve il caso senza lasciare la propria postazione giocando a ricostruire lo scenario del crimine con i dati resi disponibili dai suoi mobili aiutanti.
6. Umberto Eco, "L'Abduzione in Uqbar", in *Sugli specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 168.
7. Ad esempio nell'episodio 1-2 grazie ad alcune brevi domande intuisce che un paziente dal ginocchio infetto ha fatto causa a diversi ospedali. In 1-9 "smaschera" un diabetico che vuole farsi prescrivere del Viagra, e in 1-14 un uomo che si finge muto per non perdere il risarcimento ottenuto, in 1-16 un'adultera, in 1-3 intuisce che un giovane tatuato si è infilato un riproduttore *Mp3* nel retto...
8. Augusto Murri, cit. in Massimo Baldini, *Karl Popper & Sherlock Holmes. L'epistemologo, il detective, il medico, lo storico e lo scienziato*, Roma, Armando, 1998, p. 33.
9. Su questo punto, troppo ampio per essere trattato in questa sede, rimando ai riferimenti citati nella tavola rotonda sulla "nuova serialità" apparsa in *Cinergie* 13, marzo 2007.
10. L'allusione al *paria* è anche d'ordine storico, se si ricorda che la figura del medico è stata per secoli circondata di diffidenza e rifiuto, e che la classe medica avviò soltanto verso la fine del Settecento un lungo processo di autolegittimazione e coscientizzazione con la pubblicazione di *Galatei*, trattati e catechismi. M. Baldini, *op. cit.*, p. 100.
11. *Ibidem*, p. 31.
12. *Ibidem*, p. 30.
13. "La medicina clinica, al pari della *detection*, è una scienza storica e tecnologica". *Ivi*. Sul "paradigma indiziario" rimando al fondamentale saggio di Carlo Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in Umberto Eco e Thomas A. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 97-137.
14. Per motivi di spazio non avvio qui un confronto tra Sherlock Holmes e Gregory House ma rimando il lettore al sito intitolato "Connections Between House and Holmes", http://www.housemd-guide.com/holmesian.php.

Dottor House M.D.

Save the Cheerleader, save the world: Heroes e la Heroes 360 Experience

Che grandi poteri comportassero grandi responsabilità l'avevamo capito da un pezzo. E avevamo capito anche che dietro a un superuomo o a un uomo con i sensi di ragno ci sono sempre un occhialuto Clark Kent o un goffo Peter Parker. Quello che forse non ci era ancora chiarissimo è che i supereroi sono davvero tra noi, non solo al cinema. Si nascondono dietro a lavori normali, a personalità poco appariscenti, a storie come tante: tra infermieri, poliziotti, spogliarelliste, timidi orologiai e giovanissime *cheerleader* si cela una stirpe di eletti, di eroi (stra)ordinari, catapultati da imprevisti poteri e da incredibili abilità in un'avventura più grande di loro. Stiamo parlando di *Heroes*, serie targata NBC che ha debuttato negli USA il 25 settembre 2006, e che a partire dalla grande ondata di supereroi cinematografici degli ultimi anni (da Spider-Man a Daredevil, dai Fantastici 4 a Elektra) reimposta il discorso adattandolo in maniera assolutamente efficace alla narrazione televisiva seriale.
Nata da una idea di Tim Kring, già autore di *Crossing Jordan* (id., NBC, 2001-2007), la serie si incentra sulle vicende di un gruppo di personaggi "like everyone else... until they woke with incredible abilities". Cos'hanno in comune l'infermiere di New York Peter Petrelli (Milo Ventimiglia), il contabile giapponese Hiro Nakamura (Masi Oka), la spogliarellista di Las Vegas Niki Sanders (Ali Larter), il poliziotto di Los Angeles Matt Parkman (Greg Grunberg) e la giovane cheerleader texana Claire Bennet (Hayden Panettiere)? Apparentemente nulla, ma il destino, si sa, è sempre in agguato. Scoprendo progressivamente le loro abilità, i protagonisti di questa serie entreranno in contatto tra loro, con il fine ultimo di prevenire una terribile catastrofe che potrebbe portare alla distruzione della città di New York. Sul filo delle ricerche del genetista indiano Mohinder Suresh (Sendhil Ramamurthy), e del lavoro di suo padre, si delinea dunque l'esistenza di individui con un particolare codice genetico che dà loro la facoltà di fare cose mirabolanti: rigenerare i propri tessuti, leggere il pensiero, volare o prevedere il futuro, teletrasportarsi avanti e indietro nel tempo.
Caratterizzata, come la gran parte della serialità americana contemporanea di successo, da un alto grado di serializzazione, *Heroes* ha catalizzato l'attenzione degli spettatori americani, rivelandosi uno dei programmi televisivi più visti della stagione 2006-2007 con una media di circa 14 milioni di spettatori a puntata.
Con una progressione drammatica tesa e compatta, i 23 episodi di cui si costituisce la prima stagione vanno a comporre una serie corale e ben congegnata, naturalmente con un *villain* di tutto rispetto, il crudele Sylar (Zachary Quinto), deciso a voler essere "hero" a qualsiasi prezzo. La struttura narrativa della serie si pone in scia con lo stile di numerosi *comics* americani, con episodi caratterizzati da una molteplicità di archi narrativi, i cui fili si intrecciano sapientemente fino allo scontro finale tra il *bad guy* Sylar e gli eroi Peter Petrelli e Hiro Nakamura. Senza voler rovinare la sorpresa agli spettatori italiani, che dovrebbero vedere la serie in programmazione su Italia 1 a partire da ottobre, è però significativo fare riferimento all'episodio conclusivo della prima stagione[1], che proprio come accade nei fumetti lascia aperte svariate porte, imposta il meccanismo di serializzazione su un arco narrativo ancora più lungo della singola stagione e apre la strada a ritorni, rinascite e resurrezioni, anticipando l'avvento di un cattivo ancora più temibile e pericoloso di Sylar.
D'altra parte, colpi di scena e *cliffhanger* continui fanno già parte della tendenza della *quality television* più recente, così come la propensione a chiudere soltanto alcune delle linee narrative impostate dalla serie, lasciandone aperte e sospese molte altre: accade in *Lost* (id., J.J. Abrams, ABC, 2004), in *House M.D.* (*Dr. House – Medical Division*, David Shore, FOX, 2004) e in *Desperate Housewives* (*Desperate Housewives – I segreti di Wisteria Lane*, Marc Cherry, ABC, 2004), ad esempio. *Heroes* non fa eccezione e dunque non risparmia sorprese e questioni irrisolte, mantenendo alta la curiosità dello spettatore e il suo desiderio di averne "di più". Con nuovi personaggi che si aggiungono in corsa al cast ricorrente, la serie è anche straordinariamente curata per quanto riguarda la recitazione e le scelte di casting: molti sono i volti noti provenienti da altre serie statunitensi di successo, ma numerose anche le *guest stars* del calibro di Christopher Eccleston, Eric Roberts e Malcolm McDowell.
A ben guardare, però, *Heroes* è qualcosa di più di una serie televisiva ben congegnata. Fin dal sito Internet che il network gli dedica[2], si ha la sensazione che l'operazione sia molto più raffinata e commercialmente complessa di quanto non possa a prima vista apparire. Innanzi tutto, il tributo al fumetto americano è pagato attraverso una scelta curiosa e al tempo stesso vincente: parallelamente alla trasmissione degli episodi della serie, sul sito ufficiale viene pubblicato un *webcomic*, un fumetto on-line realizzato dalla Aspen Comics, che si ispira all'episodio appena trasmesso o alla serie in generale. In più, ognuno di questi fumetti contiene un "easter egg"[3], è visionabile in maniera interattiva e può essere anche stampato[4]. Come accadeva per *The Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999), per il quale alcune linee narrative erano riprese e chiarite attraverso la rappresentazione grafica del mondo della matrice fornita da *The Animatrix* (AA.VV., 2003)[5], anche *Heroes* utilizza il disegno per colmare lacune della serie, per riaccendere la curiosità, stimolare il *want-to-see* degli spettatori e favorire la diffusione del verbo di *Heroes*.
Ma soprattutto, la visione di *Heroes*, così come accade per gran parte dei prodotti *high-concept*[6] contemporanei, non importa se cinematografici o televisivi, è una esperienza a 360°. Sulla scia di quella che è stata, per il pubblico americano, la cosiddetta *Lost Experience* – cioè quell'*alternate reality game*[7] giocato dai fan durante la seconda stagione di *Lost* in UK e nell'intervallo tra la fine della seconda stagione e l'inizio della terza in USA – anche per *Heroes* è stata lanciata una estensione digitale della serie.

Heroes

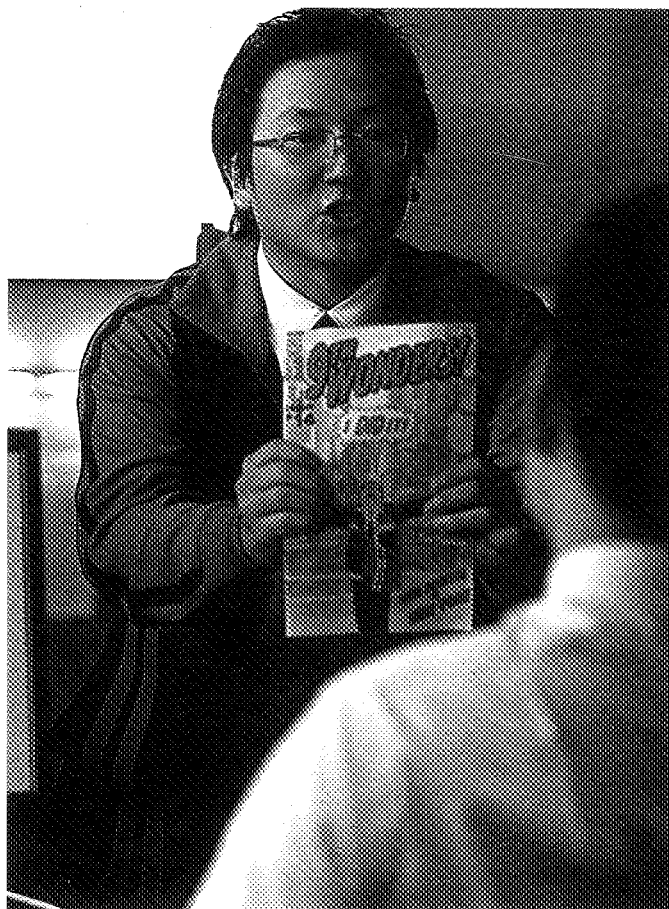
> The Heroes 360 experience began on January 22, 2007, the day when episode 12 "Godsend" was first aired. Viewers can investigate clues from the show on the official website. The Heroes 360 Experience uses several aspects of the alternate reality game. In an interview at the Wizard World in Los Angeles, co-executive producer and writer Jesse Alexander said that all the stories in the experience "connect with the show", and provide participants with real spoilers. [...] The Heroes 360 experience has had 48 million page views as of March 22, 2007, plus over 27 million video downloads[8].

Il supporto a questo tipo di esperienza, coinvolgente ed immersiva, è naturalmente il frutto di un intenso lavoro di sfruttamento delle potenzialità offerte da Internet, così come dell'integrazione tra le diverse piattaforme che rendono possibile allo spettatore l'accesso ai contenuti, alle chiavi, alle password e all'intera costellazione di prodotti mediali di cui si compone il mondo di *Heroes*. Che poggia dunque su numerosi *hoax moviesites*[9], sugli easter eggs contenuti nelle tavole del fumetto, su blog e indizi disseminati fuori e dentro la rete. Di grande interesse sono pertanto i siti Internet dedicati alla campagna elettorale di Nathan Petrelli[10], fratello di Peter e a sua volta dotato di capacità incredibili; alla Primatech Paper[11], azienda per cui lavora il padre di Claire ma in realtà copertura di un gruppo di loschi figuri che insidia i superdotati protagonisti, e il sito del Corinthian Casino[12], di proprietà dello sfuggente e potentissimo Mr. Linderman. Ancora, a integrare l'universo narrativo creato dalla serie, troviamo il blog di Hiro Nakamura[13], che scrive post dal futuro, e quello di Hana Gitelman[14], personaggio introdotto "in a four-part arc of the *Heroes* graphic novels. She appeared in the series proper during *Unexpected* and *Five Years Gone*, but has otherwise (so far) appeared primarily in the graphic novels"[15], che ha svolto il ruolo di guida, aiutando i fan a scovare indizi e ad orientarsi all'interno della esperienza a 360° che è stata quindi la prima stagione di *Heroes*.
La serie si avvale inoltre di un wiki sponsorizzato da NBC[16] in cui è possibile discutere tutti gli aspetti che la riguardano, dal cast alle trame degli episodi, proponendo anche le proprie teorie sulle mutazioni del codice genetico che causano la comparsa di così tanti supereroi e su-

perpoteri tra noi. Già confermato dal network americano per la prossima stagione è poi uno *spin-off*, dal titolo *Heroes: Origin*, che dovrebbe essere costituito da 6 puntate autosufficienti: in ognuna verrà introdotto un nuovo personaggio, sarà poi il pubblico a decretare quale di questi entrerà a far parte del cast di *Heroes*. Un modo, dunque, di coprire il buco (la cosiddetta pausa di *mid-season*) che verrebbe a crearsi tra la programmazione della prima e della seconda tranche degli episodi della seconda stagione, e un modo di tenere gli spettatori incollati al video, rendendoli partecipi in prima persona del farsi della loro serie preferita[17]. Un successo meritato, insomma, per un prodotto di qualità, frutto di un notevole sforzo creativo e produttivo. Attendiamo con ansia la risposta del pubblico italiano ad una serie così intricata e, appunto, *high-concept*, e che ha bisogno di un elevato grado di fidelizzazione da parte del pubblico per essere fruita nella sua piena complessità. Ma consoliamoci: we can be *Heroes*, just for one day...

Veronica Innocenti

Note

1. Trasmesso da NBC il 21 maggio 2007 e intitolato *How to stop an exploding man*, l'episodio è stato scritto da Tim Kring e diretto da Allan Arkush, veterano della TV seriale con all'attivo la direzione di episodi di *Crossing Jordan*, *Ally Mc Beal* e *Dawson's Creek*.
2. http://www.nbc.com/Heroes/.
3. Per la lista degli easter egg si veda: http://it.wikipedia.org/wiki/Heroes_%28serie_televisiva%29#Poteri_e_abilit.C3.A0_dei_personaggi.
4. La nota presente sul sito NBC della serie e relativa ai fumetti dice: "NBC.com exclusive! Pick up where the show leaves off by delving deeper into the *Heroes* universe with original graphic novels created by the world's foremost graphic artists! Choose either the PDF version or the unique Flash version that puts the stories at your fingertips by letting you explore them in ways never before possible! And who knows... you just might find a secret or two".
5. Si veda in proposito il volume curato da Guglielmo Pescatore, *Matrix. Uno studio di caso*, Bologna, Hybris, 2006.
6. Sulla questione dell'*high-concept movie* si veda Justin Wyatt, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994.
7. Wikipedia definisce gli *alternate reality game* in questo modo: "An alternate reality game (ARG) is an interactive narrative that uses the real world as a platform, often involving multiple media and game elements, to tell a story that may be affected by participants' ideas or actions". http://en.wikipedia.org/wiki/Alternate_reality_game.
8. http://en.wikipedia.org/wiki/Heroes_360_experience#Channels_of_participation.
9. Si veda in proposito Francesco Roder, "Hoax movie-sites: la fabula cinematografica oltre il medium filmico", *Cinergie*, n. 11, marzo 2006, pp. 55-56.
10. http://votepetrelli.com/.
11. http://www.primatechpaper.com/.
12. http://www.corinthianlasvegas.com/.
13. http://blog.nbc.com/hiro_blog/.
14. http://www.samantha48616e61.com/.
15. http://en.wikipedia.org/wiki/Hana_Gitelman. *Unexpected* e *Five Years Gone* sono rispettivamente gli episodi numero 16 e 20 della prima stagione.
16. http://boards.nbc.com/nbc/wiki/index.php/Main_Page.
17. Da notare, infine, che la serie è stata interamente resa disponibile in *streaming* sul sito della NBC e per questo visionabile anche dall'Italia senza problemi di violazione del copyright, almeno fino a quando i diritti non sono stati acquistati per la programmazione italiana.

Heroes

Martiri lo si è dopo

Nassiryia - Per non dimenticare (Michele Soavi, 2006)

Resurrezione

Secondo le parole del suo artefice, la miniserie televisiva *Nassiryia - Per non dimenticare* (2006) si è proposta di riportare alla memoria, "con un intento poetico e non con il desiderio di inorridire i telespettatori", uno degli episodi più dolorosi ed emotivamente disastrosi della recente storia nazionale. La mattina del 12 novembre 2003, e precisamente alle ore 10.45, un camion carico di esplosivo con a bordo due persone si lancia contro il quartier generale della missione militare italiana Antica Babilonia. Lo schianto provoca la distruzione della Base Maestrale e la morte di dodici carabinieri, di quattro militari e di due civili. La città irachena di Nassiriya, situata lungo le sponde dell'Eufrate e sita a sud-est di Bagdad, sarà da questo momento innanzi ricordata come luogo di martirio dei diciotto connazionali maschi. Puntuali come la morte che ha colpito questi uomini, i nostri giornali cercano di elaborare il lutto come possono. Provano, ancora una volta, a dipingere una effettiva situazione di guerra per quella che non è; contemplano il bisogno di reificare l'immagine del militare italiano all'estero secondo un archetipo sociale e culturale che ha iniziato a far breccia nell'opinione pubblica del nostro paese ancor prima degli accadimenti risalenti alla Grande guerra; e cercano, infine, di richiamare i propri lettori al principio dell'unità nazionale, immaginando passioni e sentimenti liberi di essere condivisi dalla maggioranza dei cittadini. Così Gianpaolo Cadalanu sulle pagine de *la Repubblica*:

> Hanno colpito i soldati dal volto umano. Quelli che sorridono agli iracheni anziani, alzando le spalle perché il loro arabo si ferma a *Salam Aleikum*. Quelli che quando partono mettono un bambolotto o un'automobilina nello zaino, perché capita spesso di fare amicizia con i bambini. Quelli che, dicono a Nassiriya, con la gente del posto mostrano rispetto, e non l'aggressività dei marines[1].

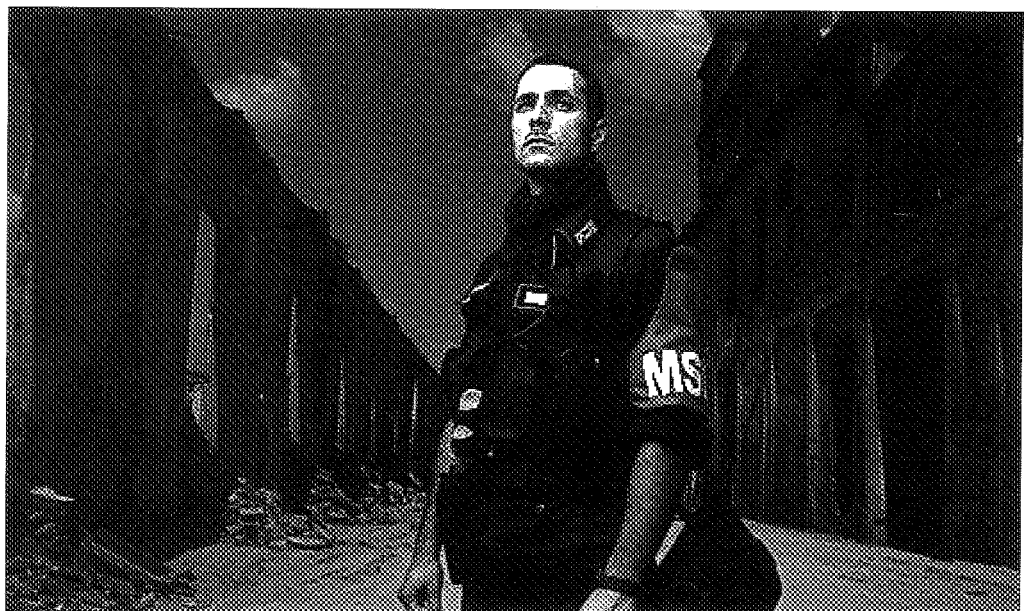
A distanza di quasi quattro anni dall'efferato evento, la fiction per la TV di Michele Soavi ritorna su quell'infausta giornata[2]. Sono chiamate a farne parte due star del firmamento cinematografico e televisivo nostrano, una delle quali – Raoul Bova – può vantare il prestigio di aver lavorato in ambito internazionale, sprovincializzando così un po' l'assetto della produzione. L'altro volto noto di cui si giova *Nassiryia* è quello di Claudia Pandolfi, qui alle prese con la parte di un medico che lavora nella città irachena per conto di un'organizzazione non governativa. Quest'ultimo personaggio femminile, assieme a quello impersonato dalla moglie del maresciallo Stefano Carboni, nell'ipotesi che qui si vuole sondare, assume su di sé la funzione di coadiuvare la figura principale maschile nei due fondamentali intenti in cui è impegnata: lenire le asperità di una crisi tutta interiore, causata dalla perdita dell'unico figlio maschio in giovane età, e rilanciare, secondo un disegno tutto coloniale, le sorti dell'Italia in un paese pressoché sconosciuto ma la cui fisionomia si pretende di armonizzare ad immagine e somiglianza del proprio sé.

Un punto particolarmente degno di interesse risiede nel fatto che il film inizia dalla fine, in un cortocircuito di passioni che punta in primo luogo a catturare l'attenzione del pubblico televisivo tendendogli la mano e soddisfacendo la sua brama di materiale catartico, di avventura virile e di intrattenimento esotico. Alcune immagini che vediamo proposte al compimento della seconda parte sono utilizzate al suo inizio, come se una sorta di prologo si ponesse già come epilogo di una vicenda drammatica destinata a concludersi negativamente per la sorte comune dei suoi personaggi. In questo frangente, la voce che ascoltiamo è quella del maresciallo Carboni, il carabiniere in capo a Nassiriya della missione interpretato da Bova stesso, missione durata quattro mesi e col mandato dello Stato italiano di collaborare con le forze internazionali presenti nel Paese in un'azione di *peacekeeping* a largo raggio. Carboni, davanti ad una videocamera che lo riprende in primo piano, spiega le ragioni e le caratteristiche dell'incarico, mentre si consumano gli atti finali di tale mandato: un camion guidato da due kamikaze iracheni si sta infatti dirigendo verso la base militare dei carabinieri, in un crescendo di ritmo narrativo che prelude alla catastrofe finale. La tecnica utilizzata per l'ascensione del climax diegetico si formalizza secondo due prospettive. Da un lato, le immagini dell'intervista, dei preparativi per la partenza dei carabinieri e dell'alzabandiera si producono in un montaggio alternato con quelle che interessano l'avanzamento dell'autocisterna nemica al campo militare; dall'altro, gli attimi immediatamente precedenti all'assalto e al successivo scoppio del mezzo suicida sono resi attraverso la procedura dello *slow motion*, in un crescendo melodrammatico che mentre mette fra parentesi la *parola*, muovendo dalla necessità di conservare e di ridurre in brevi frammenti temporali un segmento preciso della diegesi[3], espone in primo piano i *corpi* dei protagonisti maschili della vicenda.

Tra il passaggio iniziale e l'iterazione finale di quest'ultimo si consumano, in circa quattro ore di programmazione, i centoventi giorni trascorsi dai nostri carabinieri a Nassiriya. Un periodo sufficiente, questo, perché le doti maschili di assoggettamento e di controllo del territorio occupato e mantenuto, anche se temporaneamente, al di fuori della madrepatria, possano compiersi con tutta tranquillità. "Indole tutta italiana – commenta un giornalista all'indomani del tragico evento descrivendo il comportamento dei soldati –. Sorridenti, disponibili, sempre pronti a farsi in quattro se si trattava di risolvere le tante piccole controversie della popolazione locale"[4]. Non sbaglia, a tal proposito, dunque, Richard Dyer quando afferma che l'impero fornisce lo spazio narrativo adeguato per l'edificazione di una mascolinità: "the colonial landscape – assume Dyer – provides the occasion for the realisation of white man vitues, which are not qualities of being but of doing-acting, discovering, taming, conquering"[5]. Contestualmente, gran parte delle inquietudini che attraversano l'animo del personaggio maschile di primo piano, quello di Carboni, paiono risolversi sì nel sacrificio finale – la perdita della propria vita – ma anche nell'aver comunque provveduto a colmare una mancanza – il ripristino della figura filiale.

Martirio

Il 14 novembre, a due giorni di distanza dalla strage, le diciotto salme di Nassiriya raggiungono, insieme ai militari feriti nell'attentato, l'aeroporto romano di Ciampino. Politici, alti graduati dell'esercito e dell'Arma, parenti delle vittime, gente normale sono sul posto ad attenderli. Sulla stampa italiana, intanto, ha preso a consumarsi il rito laico del martirio: la scena dell'arrivo delle bare e degli uomini scampati alla rabbia omicida irachena prende forma sulle pagine dei nostri quotidiani facendo intervenire la Storia, legando così la mortalità dell'uomo a precisi referenti culturali in grado di essere maneggiati con estrema facilità dal consesso popolare nazionale. *Il Giornale* scrive:

> Sembrava un film in bianco e nero, muto e al rallentatore. Nessuno parlava, il silenzio era rotto soltanto da lontani aerei che partivano e arrivavano. È sceso lentamente dalla rampa prima il soldato con la stampella,

Nassiryia - Per non dimenticare

Nassiryia - Per non dimenticare

> e il pensiero è corso a Enrico Toti. Poi un altro, col viso pieno di bende, zoppicava trascinando con sé un sacco nero di plastica pieno di povere ma care cose. Un altro ancora, in tuta nera dei carabinieri, la testa interamente fasciata, camminava con passo spedito. Ed ecco un lungo, lunghissimo abbraccio tra un uomo e suo figlio, piangevano insieme e non sai quanta fosse la gioia del ritrovarsi o il dolore della tragedia[6].

Le parole di Antonio Martino, l'allora ministro della Difesa, evocano la catastrofe secondo una nuova prospettiva, una prospettiva orientata al presente. In visita al luogo dell'attentato, il politico si esprime con queste parole: "È stato come rivedere *Ground Zero*, a New York, dove mi ero recato nell'ottobre scorso. L'impressione è la stessa e il nemico contro cui ci troviamo a fare i conti è lo stesso: il terrorismo globale che colpisce ovunque"[7]. Gli fa eco padre Gianni Baget Bozzo: "Oggi nomi e volti italiani si allineano accanto ai nomi e ai volti di quelli celebrati attorno a Ground Zero, segno della dichiarazione di guerra del terrorismo islamico all'Occidente"[8]. Così, il sacrificio dei nostri soldati non si definisce unilateralmente ma acquista una dimensione ben più ampia, arricchendosi di nuovi significati e valori da poter spendere entro un raggio d'azione ad un tempo locale e sovranazionale.

La morte dell'uomo da circostanza drammatica e capace di rabbuiare gli animi delle persone si trasforma, attraverso il rituale della sepoltura, prima, e della messa in immagini, poi, in una risorsa per superare le avversità che attanagliano il mondo attuale. Steve Garlick ha notato, da questo punto di vista, come la moderna razionalizzazione della morte per il tramite di pratiche afferenti all'ambito della tecnologia non fa altro che reinstaurare il senso di mascolinità nella nostra società[9]. L'orgoglio di sentirsi "nazione" si è così focalizzato sul lutto della mascolinità, equiparando la comunità degli italiani ad altre forme di collettività nazionali che fanno, o hanno fatto nel passato, della religione, della divisa e della tradizione, i loro principali tratti identificativi. Il popolo italiano, può così scrivere Mario Cervi alla vigilia dei funerali di Stato concessi ai diciotto caduti, "ha attestato d'essere all'altezza degli altri popoli, inclusi i più solidi: all'altezza degli Stati Uniti dopo 'ground zero', all'altezza della Gran Bretagna di Margaret Thatcher quando mosse alla riconquista delle Falkland-Malvine, all'altezza della Polonia di Solidarnosc"[10].

Ma il legame con la storia patria è in ogni caso mantenuto. Il 17 novembre, per lo spazio di una sola giornata, i corpi dei carabinieri sono alloggiati al Vittoriano, il monumento voluto da Vittorio Emanuele II nel 1911 a simbolo del raggiungimento dell'unità d'Italia. Era dal 4 novembre 1921 che l'Altare della Patria non ospitava una cerimonia solenne in occasione della morte di un soldato: dal giorno in cui la salma di uno dei seicentomila italiani uccisi durante la Grande guerra fu tumulata al centro del monumento. "I feretri — avvertono gli organi stampa — saranno allineati in uno dei saloni che custodiscono i vessilli da combattimento dell'Esercito e dell'Aeronautica militare: in fondo una porta conduce alla cripta del Milite Ignoto"[11]. La tradizione è così rispettata e riarticolata nella sua essenza mascolina. Il 18 novembre, presso la basilica di San Paolo fuori le mura, il cardinale Camillo Ruini, presidente della Conferenza Episcopale, insieme con l'Ordinario militare d'Italia monsignor Angelo Bagnasco, celebra le esequie funerarie alle vittime di Nassiryia. Il rito del martirio volge al termine.

Morte

Nassiryia riporta in auge il significato di tale martirio, e compie questo gesto in termini per nulla lineari. Lo spirito maschile bianco dei carabinieri — e soprattutto del maresciallo Carboni — teso al raggiungimento e alla conservazione della nozione di impero, si situa all'interno di una sostanziale problematicità: risolvere le proprie angustie private (la perdita del figlio, la violenta fine di un amore, la propria tragica morte) affrontando le minacce che provengono dal fronte pubblico (gli attacchi nemici, la diffidenza della popolazione locale, l'inimicizia degli alleati, l'avversità del clima). Ecco allora la necessità di articolare la propria identità divisa lungo una doppia traiettoria. In primo luogo, rendere facilmente intelligibile, attraverso *segni* esteriori evidenti, l'unità nazionale, provando a cercare un principio di coerenza e di legittimazione all'interno della propria storia. La direttrice scelta puntella la sua azione ricorrendo alla reiterata esibizione del vessillo italiano, alla promozione della figura istituzionale del carabiniere, ai meccanismi tipici del neorealismo (la giustapposizione di diverse parlate regionali) e della commedia cinematografica italiana (la posa in opera di canovacci comici tradizionali).

La seconda strategia tramite cui ricomporre la propria soggettività fa riferimento al carattere costitutivo dell'identità maschile bianca. Secondo Dyer, questa identità, proprio perché con la sua presenza invisibile ha finito per "colonizzare" l'intero immaginario umano, avverte la costante necessità di essere definita e di autodefinirsi secondo la prassi dell'*incorporazione* (*embodiment*). L'uomo bianco muove dal bisogno di costruire il proprio corpo e al contempo di trascenderne la materialità: "White identity is founded on compelling paradoxes: [...] a need always to be everything and nothing, literally overwhelmingly present and yet apparently absent, both alive and dead"[12]. Questo sostanziale paradosso genera instabilità, e ricorrenti sono i tentativi intrapresi per risolvere simili disarmonie. Uno degli episodi chiave di *Nassiryia* è l'incontro con Hibrain, il futuro interprete dei carabinieri. Carboni e due altri sottoposti sono in perlustrazione per le strade della città; tra le macerie delle case si sente provenire una musica, una musica d'opera. I tre fanno irruzione nell'abitazione e scoprono, sfondata una porta, un giovane iracheno che mima la direzione di un'orchestra di fronte ad uno stereo. L'uomo, che parla italiano, dice di essere un ammiratore di Beniamino Gigli, di chiamarsi Hibrain e di trovarsi a casa di sua madre. Presenta quindi la famiglia e il fratello, che però non stringe la mano in segno di saluto a Carboni. L'estraneo è stato quindi addomesticato e reso inerte grazie all'inserimento della sua immagine all'interno di una rete di significati culturali di insospettabile filiazione occidentale. L'uomo bianco può proseguire, con passo sicuro, la sua missione.

Enrico Biasin

Note

1. Gianpaolo Cadalanu, "Kamikaze sui soldati italiani", *La Repubblica*, 13 novembre 2003.
2. Le due puntate di *Nassiryia - Per non dimenticare* sono state trasmesse dalla rete privata Canale 5 in prima serata nelle giornate del 12 e 13 marzo 2007. Prodotta da Taodue Film e realizzata nel corso di quattordici settimane di riprese, l'opera si è contraddistinta per un costo esorbitante di 6,5 milioni di euro.
3. Ciò che muove questa tecnica, secondo le recenti riflessioni di Christoph Wahl, "is the literal attempt to stop time by reducing the speed of the motion until the definite standstill in a freeze frame". Christoph Wahl, "A Quick Notion of Slow Motion", in Enrico Biasin, Giulio Bursi, Leonardo Quaresima (a cura di), *Lo stile cinematografico/Film Style*, Udine, Forum, 2007, p. 258.
4. Daniele Mastrogiacomo, "L'Operazione Babilonia nelle terre degli sciiti", *La Repubblica*, 13 novembre 2003.
5 Richard Dyer, "White", *Screen*, vol. 29, n. 4, Autumn 1988, p. 52.
6. Gianni Pennacchi, "Quelle stampelle in fila indiana nel buio di Ciampino", *Il Giornale*, 15 novembre 2003.
7. Guido Mattoni, "Martino: 'È stato come rivedere Ground Zero'", *Il Giornale*, 15 novembre 2003.
8. Gianni Baget Bozzo, "Il prezzo pagato per la libertà", *Il Giornale*, 13 novembre 2003.
9. Steve Garlick, "What Is a Man? Heterosexuality and Technology of Masculinity", *Men and Masculinities*, vol. 6, n. 2, October 2003, p. 167.
10. Mario Cervi, "La patria ritrovata", *Il Giornale*, 15 novembre 2003.
11. Giovanna Vitale, "L'ultima volta al Vittoriano la sepoltura del Milite Ignoto", *La Repubblica*, 15 novembre 2003.
12. R. Dyer, *White*, London-New York, Routledge, 1997, p. 39.

Oggetti-mostro e mostruosi assemblaggi: uno sguardo su Tim Burton

Lo spazio e le immagini del cinema sono da sempre considerati meno importanti del tempo e del racconto, nonostante il cinema stesso si nutra di oggetti ed elementi tangibili, siano essi "inutili o invecchiati o insoliti piuttosto che utili o nuovi o normali"[1]. Le immagini e gli oggetti catturati e messi in scena da Tim Burton nascondono segni e simboli da scoprire e da esplorare: "malinconia del caduco e [illegible]ità del frusto, suggestioni storiche ed effetto realistico, incanti di memoria e ossessioni del simbolo, elenchi magici e atmosfere sinistre, preziosi occulti e natura ospitale, elegante antiquariato e volgare Kitsch"[2].

Gli oggetti e i personaggi, animati o inanimati messi in scena da Burton, possono avere un ruolo di passaggio fra mondo immaginato e mondo reale ed è in questo spazio che diventano speciali e acquistano significati e caratteri nuovi, magici. I personaggi creati da Tim Burton a partire da Vincent (*Vincent*, 1982), fino all'ultimo Willy Wonka (*La fabbrica di cioccolato, Charlie and the Chocolate Factory*, 2005), sono marionette caricaturali, sono *freaks* angosciati e tormentati da enormi complessi, e sono anche lo specchio del disagio esistenziale del loro inventore. Che il copione li voglia "buoni" come Edward (*Edward mani di forbice, Edward Scissorhands*, 1990), Batman (*Batman*, 1989), il gigante Carl (*Big Fish - Le storie di una vita incredibile, Big Fish*, 2003), o "cattivi" come Joker (*Batman*, 1989) e il Cavaliere Senza Testa (*Il mistero di Sleepy Hollow, Sleepy Hollow*, 1999), il loro comune denominatore è la diversità profonda che li separa dalle esistenze ordinarie. Un sentimento con cui l'autore si identifica fin dall'infanzia, e che alimenta (anziché esorcizzare), assumendo a modello personaggi come Ed Wood, Vincent Price, Bela Lugosi, leggendo i capolavori della letteratura gotica ottocentesca di Edgar Allan Poe, guardando i film di Roger Corman, le produzioni della Hammer e la saga di Godzilla. "Price è stato per me quello che John Wayne è stato per la maggior parte degli americani", dichiara Tim Burton. Gli idoli del passato non fanno che confermare la passione del regista per tutto ciò che è "strano ed oscuro", ricombinato, per ragioni anagrafiche e posizioni geografiche, con la cultura Pop. Lo stile del cineasta è pertanto un collage che affonda le radici nell'immaginario fantastico classico e si nutre dell'immagine popolare e massificata. Da tale assemblaggio deriva la mostruosità, la meraviglia dell'insolito. Scorrendo la sua filmografia si possono individuare, senza difficoltà, le caratteristiche comuni a tutte le sue creature: diversi, *freaks*, mostri assemblati (umani-animali, umani-alieni, umani-oggetti, vivi-morti). Il cinema di Burton è pertanto una "celebrazione dell'ibrido, dell'incompiuto, dell'imperfetto"[3], ma anche celebrazione dell'autore stesso che, calato nel ruolo di demiurgo, infonde vita a creature costruite a sua immagine e somiglianza, nate quasi sempre da un disegno, da uno schizzo, da una collezione di figurine, dall'accostamento di oggetti del presente e del passato, quasi mai da una storia da raccontare. Tim Burton privilegia tutto ciò che è visibile, tangibile, manipolabile (almeno nel suo immaginario).

L'oggetto, perlopiù banale e di uso comune, rappresenta il personaggio, l'idea, il racconto, ponendosi come una moderna allegoria a metà strada tra una metafora incarnata e un'incredibile metonimia; come le mani di forbice di Edward, o gli abiti delle casalinghe che lo accolgono e poi lo respingono; come la bicicletta di Pee-wee e la sua casa debordante di marchingegni inutili; come tutti i plastici che il regista utilizza in sostituzione agli spazi reali per l'ambientazione.

Il cineasta preferisce gli oggetti alle parole. L'occhio, strumento del visibile, è del resto un elemento ossessivo nel suo immaginario: i bulbi sproporzionati dei marziani di *Mars Attacks!* (*Mars Attacks!*,1996); le orbite vuote di Jack Skellington (*The Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993); gli occhi strappati ed usati come delle palline da ping-pong dei coniugi Maitland (*Beetlejuice*, 1988); gli strumenti oculari di Ichabod (*Il Mistero di Sleepy Hollow*); le occhiaie caricaturali di Edward e di Pinguino (*Batman. Returns*, 1992); gli occhiali simbolo della repressione della segretaria Selina-Catwoman (*Batman. Returns*); lo sguardo terrificante di Bela Lugosi (*Ed Wood*, 1994); "l'occhio indovino" della strega di *Big Fish*, gli occhiali futuristi di Willy Wonka, gli occhi putrefatti ed imbarazzanti della *Sposa Cadavere* (*Corpse Bride*, 2005), per non dimenticare gli enormi bulbi oculari illustrati nel libro di filastrocche *Morte malinconica del bambino ostrica*[4].

Tormentato da un'attitudine malinconica fin dall'infanzia, il regista elogia la diversità (causa di solitudine), il mostro (il meraviglioso), l'incompiuto e l'inadeguato attraverso le sue creature, quasi sempre irrimediabilmente abbandonate. Il termine *monstrum* deriva dal verbo latino *moneo* (ammonire). Il sostantivo era polisenso, indicava sia avvenimenti divini ed improvvisi, sia "mostro" nell'accezione da noi utilizzata, ma anche meraviglia. Mettendo in relazione il doppio significato del termine mostro e meraviglia si può dedurre che "nel mostro si attua la testimonianza di forme di vita inedite, impreviste, 'sovversive', che producendo meraviglia inducono alla riflessione e alla ridefinizione del nostro 'senso comune' e della solida realtà a cui — in modo perlopiù immediato — si appiglia"[5].

Edward è segno della relazione che sussiste nelle diverse accezioni del termine; infatti, come spiega Massimo Monteleone, "prodotti come Edward o il mostro di Mary Shelley — eredi di Prometeo, Homunculus e Paracelso — derivano dai sogni faustiani di onnipotenza, che per tradizione risulterebbero luciferini e rovinosi"[6]. Il mostro desta dunque *meraviglia*, è portatore di fenomeni divini, o forse è solamente ciò che risulta essere diverso e quindi oggetto contemporaneamente desiderabile ("sogno faustiano di onnipotenza") e temibile ("luciferino e rovinoso"). La diversità che caratterizza il mostro non è tanto data da comportamenti più o meno bizzarri o stravaganti, quanto da una fisicità impossibile ad essere assimilata nel sistema del conosciuto-riconosciuto. L'essere né uomo né robot di Edward; né vivo né morto di Sparky (*Frankenweenie*, 1984), del bioesorcista Betelgeuse, dei coniugi Maitland, del Cavaliere Senza Testa, di Jack Skellington e della Sposa Cadavere; né adulto né bambino di Pee-wee (*Peewee's Big Adventure*, 1985) e Willy Wonka; né animale né uomo di Pinguino, Batman, Catwoman, del licantropo Danny De Vito (*Big Fish*), implica l'accostamento di più categorie ontologiche, quali la vita, la morte, l'animale, l'umano, l'originale, la copia, il fantastico, il reale, con la conseguente inevitabile creazione di mostri assemblati.

Edward è il mostro assemblato per eccellenza. Nel secondo flashback del film lo vediamo ancora in fase di costruzione, privo degli arti e composto solo da testa e tronco. Il suo viso ha colore lunare, con occhiaie nere molto pronunciate che sottolineano lo sguardo sempre timido e spaventato. I capelli sono arruffati, nerissimi e gonfi, dalla consistenza stopposa. Ricordano il risultato di una scossa elettrica che forse il suo creatore può aver usato per infondergli la vita, come fece Victor Frankenstein con la sua creatura. Edward è un oggetto artificiale perché non umano, ma possiede un'anima. È significativo il momento in cui il suo inventore accosta un biscotto a forma di cuore al suo petto; la dialettica di cui è vittima involontaria fa di lui un oggetto-mostro. È un Pinocchio postmoderno che Vincent Price ha costruito artigianalmente con attrezzi di scarto. È conforme alla natura umana in

ogni suo aspetto, eccetto le mani, costituite da un assemblaggio di lame affilate come rasoi. La sua umanità incompiuta, la sua fusione visibile con un oggetto (le forbici), come si è detto, costituiscono la sua mostruosità, accentuata dall'abbigliamento che richiama alla memoria il Cesare di *Il Gabinetto del Dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) in un'inedita versione punk. Anche il pallore, visibilmente dovuto ad un trucco scenico, è citazione dei volti dei protagonisti del cinema muto, distanti visivamente, dalla rappresentazione realistica dell'essere umano, quasi disegni in movimento.

Quasi tutti i "mostri" si presentano con un trucco scenico volutamente riconoscibile. Il regista dichiara così, di agire sempre all'interno del mondo della finzione, senza la presunzione di voler riprodurre una realtà che, come racconta il mito della caverna di Platone, non può essere conosciuta dall'uomo comune se non attraverso una sua proiezione. Peewee, per esempio, ha il viso incipriato di bianco con guance rosa e labbra imbellettate. Betelgeuse ha un trucco verdognolo che simula lo stato di decomposizione della pelle con occhiaie nere molto pronunciate e labbra violacee (*Beetlejuice* ha vinto l'Oscar per il miglior trucco nel 1988); il Joker è personaggio e mostro esclusivamente grazie al trucco che serve a mascherare o a mettere in risalto le sue deformità. Il make-up di Joker è sempre diverso nelle varie circostanze in cui si trova, ma ugualmente minaccioso, anche quando tenta di rendersi quasi accettabile (con un fondotinta che copre il suo incarnato decomposto dall'acido verde in cui Batman l'ha lasciato cadere) per conquistare e possedere l'avvenente fotografa Vicky Vale. In questo caso viene realizzato un trucco su un altro trucco, proponendo tra le righe un'idea del reale come più falso della falsità. Burton sembra voler giocare con lo spettatore, mettendo in abisso i molteplici e distinti statuti di realtà che un oggetto del cinema può assumere; dichiara la finzione della messa in scena (extradiegesi) servendosi di oggetti-trucco che appartengono alla diegesi. Il make-up diventa addirittura un'arma terribile nelle mani del Joker che avvelena tutti i cosmetici di Gotham City per deformare a sua somiglianza i volti della popolazione della città.

Il Pinguino è grigio in faccia, ha la pelle squamata dal freddo e dalle acque putride delle fogne, i cerchi neri attorno agli occhi infossati lo rendono simile agli animali che si sono presi cura di lui fin da quand'era in fasce, i pinguini. Il naso è aguzzo come un becco e la bocca è putrida ed emette liquidi nerastri. Bela Lugosi (interpretato da Martin Landau in *Ed Wood*) sembra avere, da vecchio, lo stesso cerone che usava quando interpretava Dracula nei film dell'orrore, nei quali si è ormai definitivamente identificato. In *Mars Attacks!* l'orrendo marziano camuffa il suo enorme cranio sotto una chioma bionda permanentata e "indossa" una sorta di make-up, in completa sintonia con la moda imposta dai rotocalchi, per sedurre l'uomo che lo condurrà alla Casa Bianca, dove cercherà di annientare il presidente. L'alieno usa il make-up per assomigliare all'essere umano. Il gesto è paradossale perché l'uomo, invece, cerca nel make-up ogni mezzo per non essere più semplicemente umano. In un certo modo, allora, l'alieno risulta favorito nel tentativo di raggiungere una bellezza, inumana, che l'uomo insegue con tutte le sue forze. Il risultato che ottiene Lisa Marie nei panni del seducente extraterrestre umanizzato è, nella sua caricaturale esagerazione, nettamente più efficace di quello di qualsiasi altra donna umana per natura.

Günter Anders (nel primo volume di *L'uomo è antiquato*), parla del make-up inteso come prova del desiderio dell'uomo di autoridursi a cosa, a prodotto. L'autore racconta il male che affligge l'uomo moderno: la vergogna prometeica, in opposizione all'ormai desueto concetto di fierezza prometeica che consiste nel rifiuto di essere debitori di qualche cosa, persino di se stessi, ad altri; e a quello di orgoglio prometeico che consiste nel dovere tutto, persino se stessi, esclusivamente a se stessi ("self-made man"):

> Il desiderio dell'uomo odierno di diventare un self-made man, un prodotto, va visto dunque su questo sfondo mutato: non già perché non sopporta più nulla che egli stesso non abbia fatto, vuole fare se stesso; ma perché non vuole essere qualcosa di non-fatto. Non perché provi indignazione per essere fatto da altri (Dio, dèi, natura), ma perché non è fatto per nulla e, nella sua qualità di non-fatto, è inferiore a tutti i suoi prodotti fabbricati[7].

Il sentimento di vergogna è quello che l'uomo prova di fronte all'umiliante altezza di qualità degli oggetti fatti da lui stesso. Ciò che lo fa vergognare è l'impossibilità di ridursi ad una cosa, di essere pari alla macchina, più moderna, più completa di lui. L'uomo è arrivato al punto di riconoscere la superiorità delle cose, si disprezza così come le cose, se potessero disprezzerebbero lui. L'unico modo per affrontare questo senso di inferiorità è tentare di ridursi a cosa, per vergognarsi di meno davanti ad essa. E il make-up ne è una dimostrazione: le donne si truccano per sentirsi a posto, più belle, accettabili. Non si vergognano di loro stesse solo quando si sono trasformate in "cose", in oggetti d'artigianato, in prodotti finiti.

> Mostrarsi con le unghie nude è sconveniente, le loro unghie sono degne di essere presentate in società, in ufficio, persino degne della cucina soltanto quando si trovano alla pari con gli arnesi che devono maneggiare; quando mostrano la stessa morta e lucida rifinitura da oggetto che quelli hanno; quando possono rinnegare la loro precedente vita organica, cioè quando danno l'impressione di essere fabbricate. Lo stesso standard vale per i capelli, per le gambe, per l'espressione del viso, anzi per il corpo nella sua totalità: perché oggi non è il corpo svestito ad essere considerato nudo, bensì quello non lavorato, quel corpo che non contiene elementi di cose né indizi di una riduzione a cosa[8].

Jonny Depp definisce il personaggio di Willy Wonka con dei ritocchi estetici scrupolosi. L'attore ha dichiarato di aver tratto ispirazione dalla presenza ingessata degli annunciatori televisivi, incarnazione efficace della "riduzione a cosa" dell' aspetto umano. Wonka ha denti troppo perfetti, anche per il figlio di un dentista, un sorriso paralizzato, il consueto pallore dei personaggi burtoniani e una parrucca che lo rende giovane e "superato" allo stesso tempo, dando luogo ad una dialettica insita nel protagonista, dalla dimensione estremamente inquietante.

La madre adottiva di Edward, Peggy Boggs, come il Joker col suo cerone, fa indossare all'androide un nuovo costume di scena sopra ad un altro drammatico costume. Per "ridurlo a uomo", gli offre una camicia bianca, pantaloni eleganti e bretelle perché possano coprire quella tuta dalla quale il giovane non è in grado di liberarsi perché è parte costituente del suo corpo-macchina. Peggy compie anche lo sforzo inutile di mascherare le cicatrici che il ragazzo si è provocato sul viso a causa dei suoi arti taglienti e gli applica cosmetici grumosi e verdognoli che lo allontanano ancora di più da una parvenza di umanità. Il tentativo è in questo caso, quello paradossale di mascherare una maschera, di "ridurre a cosa una cosa". Edward, prematuro orfano di padre, viene accolto non solo dalla famiglia Boggs ma anche dai vicini abitanti del quartiere che apparentemente lo accettano di buon grado, nonostante la terribile diversità, grazie alle sue doti di "scultore" che lo rendono al tempo stesso creatura e creatore. Ma l'apprezzamento delle inclinazioni artistiche del personaggio da parte della comunità, non si può dire sia dato da una vera sensibilità estetica che dovrebbe essere gratuita e disinteressata, quanto da un interesse utilitaristico per le sue *performances*, oppure, dal tentativo di superare quella "vergogna prometeica" che l'uomo prova davanti alla perfezione dell'oggetto da lui stesso creato. Il giovane mostro infatti ha un'abilità innata nell'uso dei suoi arti meccanici. Con le cesoie ricava forme antropomorfe dalle siepi dei giardini tutti uguali del paese, e taglia splendidamente i gonfi capelli delle signore del quartiere. L'artista però non viene capito, ma integrato funzionalmente nel sistema.

È lo stesso destino che spetta alla coppia di spettri del film *Beetlejuice*. I defunti coniugi Maitland tentano di spaventare e cacciare dalla loro abitazione la famiglia Deetz con le loro abilità spettrali, ma il risultato non è quello sperato. Durante una cena inaugurale della casa, voluta da Delia (artista newyorkese dal dubbio talento), i Maitland s'impossessano dei corpi degli ospiti sgraditi facendo loro ballare e cantare la canzone *Day-O* di Harry Belafonte. L'effetto è un totale fallimento. Anziché scappare a gambe levate per lo spavento, i Deetz ed i loro amici apprezzano divertiti la prestazione degli spettri e Charles vede nel fenomeno paranormale una possibilità di intrattenimento e di sicuro guadagno.

La spinta "artistica" di Edward, così come quella degli altri mostri, è quindi inevitabilmente rovinosa. Le cause sono sempre gli strumenti d'arte: le forbici di Edward, le pellicole scadenti di Ed Wood, i macabri regali del Re delle Zucche Jack, le spaventose trasformazioni di Betelgeuse, i cosmetici deformanti di Joker. Tali strumenti sono gli stessi che fanno di loro dei *freaks* agli occhi degli "altri", veloci a smascherare un'intolleranza, o una vergogna celate dietro atteggiamenti moraleggianti e colmi di ipocrisia.

Le casalinghe che si interessano ad Edward ne sono un chiaro esempio. La nuova presenza nel quartiere desta inizialmente ammirazione stupore e curiosità nelle signore annoiate che parlano al telefono e si danno lo smalto alle unghie durante l'intera giornata. Ognuna di loro si adopera con eccitazione per l'accoglienza del nuovo arrivato, preparando manicaretti dall'incerta desiderabilità e affidando al giovane la propria capigliatura. Presto però le signore, tutte omologate nel gusto esageratamente kitsch, con i vestiti di cattiva confezione e con il trucco pesante, manifestano il loro odio

verso Edward, che ha osato opporsi alle *avances* della ninfomane capogruppo Joyce Monroe. Joyce si è invaghita proprio delle singolari mani-forbice, arnesi sensuali e dalle indicibili potenzialità erotiche. La prima cosa che esibisce davanti all'androide, per fare colpo su di lui, sono le sue unghie: più lunghe, più laccate e più finte di quelle delle sue amiche, oggetti integralmente artificiali. Forse la casalinga pensa, ingenuamente, che il suo make-up abbia raggiunto la perfezione della macchina (Edward), e crede di potersi addirittura congiungere con questa. Ma il rifiuto le rammenta la vergogna umiliante dell'uomo davanti all'oggetto. Essere respinti da un oggetto-mostro è inaccettabile. Il "diverso" deve essere escluso dalla società. Edward è pertanto temuto e cacciato come un animale o meglio, come un incrocio sintetico artificiale. Allo stesso modo dei mostri innaturali del cinema Horror, "clonazioni maledette partorite da scienziati pazzi, la creatura è soggetta al terribile destino della solitudine"[9].
È eloquente, per comprendere il destino che spetta alla creatura, l'episodio in cui il direttore della banca, dove si reca Edward per chiedere un finanziamento senza possedere alcuna referenza, dichiara: "Lei potrebbe anche non esistere". L'unica persona che potrebbe amare il mostro è Kim, la figlia di Peggy. Lei è la fidanzata di Jim, un ragazzo "normale", antitetico ad Edward caratterialmente e soprattutto fisicamente. Jim è biondo, robusto, fastidiosamente logorroico, sportivo e ricco. La colluttazione finale fra i due per l'amore di Kim è un' efficace rappresentazione dello scontro drammatico tra normale e diverso, tra "cosa" ed essere umano.
Tim Burton, nella costruzione della sua creatura, qualsiasi essa sia (androide, mostro frankensteiniano), e nella struttura del campo d'interazione dei personaggi delle sue storie, pone in stretta relazione dialettica l'animato con l'inanimato, l'uomo con la macchina, ciò che è vivo con ciò che non lo è. "Di questi tempi, il maggiore mutamento in atto nel mondo è probabilmente la tendenza del vivente alla reificazione e, allo stesso tempo, la reciproca compenetrazione di animato e meccanico. Non disponiamo più di una definizione pura del vivente in quanto contrapposto al non-vivente"[10].
Incapace di assumere un comportamento "adulto" che dovrebbe voler distinguere le categorie degli oggetti animati da quelle degli oggetti inanimati, il cineasta immagina e rappresenta, come sanno fare solo i bambini, una realtà dove la fusione tra queste categorie è possibile, anzi, è l'unico strumento dato per la comprensione del mondo. Il bambino (come Tim Burton e i suoi personaggi) sente la presenza delle cose, ci si trova immerso, avvolto dallo stesso loro potere. Le cose sono pertanto, nell'infanzia, "parte di un complesso animato"[11]:

> Il bambino che sta dietro le tende diviene a sua volta qualcosa di bianco e svolazzante, un fantasma. Il tavolo della sala da pranzo sotto il quale s'è rannicchiato fa di lui l'idolo ligneo del tempio, dove le gambe intagliate sono le quattro colonne. E dietro una porta è anche lui porta, è coperto da essa, maschera massiccia, e da stregone getterà l'incantesimo su tutti quelli che varcheranno ignari la soglia. A nessun costo dev'essere trovato[12].

Walter Benjamin, in *Strada a senso unico*, racconta la magica interazione tra il bambino ed il mondo oggettuale, spiegando come nell'infanzia la meraviglia sia destata dalla scoperta delle cose attraverso la fruizione e la conseguente fusione con esse; il regista, invece, ne dà una dimostrazione iconografica attraverso i suoi film. Per esempio, la zia del piccolo Vincent diventa, almeno nella macabra fantasia del bambino, una scultura di cera; la statua-pagliaccio, fuori dal centro commerciale è per Pee-wee una presenza ghignante e minacciosa; Edward, da macchina industriale si trasforma in artista; in maniera simbolica l'intero *Big Fish* è una fusione tra il reale ed il fantastico, tra il raccontato ed il vissuto. Le storie di Edward Bloom non sono altro che una contaminazione tra fatti realmente accaduti e la capacità inventiva del narratore che dà una valenza di mito alla sua vita. In quanto mito, il racconto può essere narrato infinite volte e può subire variazioni e fusioni con altre storie a discrezione dell'"aedo" Edward Bloom.
Ma la fusione che avviene tra il bambino e l'oggetto del suo desiderio è ancora più evidente nell'ultimo film *La fabbrica di cioccolato*: nella fabbrica di Willy Wonka ogni bambino viene punito da ciò che più desiderava: Violet, campionessa nel masticare chewing-gum, ne assaggia una, ancora in fase di sperimentazione, dal gusto di un pasto completo, dall'antipasto al dolce. Quando arriva al sapore del dessert a base di mirtilli, comincia a gonfiarsi e ad assumere un colore violaceo. Diventa un mirtillo gigante. All'uscita della fabbrica, guarita dagli Oompa Loompa, i fedeli e minuscoli aiutanti di Willy Wonka, è elastica e snodata come fosse fatta di gomma ed il colore della sua pelle è rimasto irrevocabilmente viola; Mike Teavee (si pronuncia come TV), stregato della televisione, usa un marchingegno che gli permette di rimpicciolirsi fino a poter entrare dentro l'elettrodomestico. Alla fine dell'avventura le sue dimensioni sono di nuovo normali, anzi, raddoppiate, ma il suo corpo non possiede più spessore, è bidimensionale come i personaggi dello schermo in cui si identifica; Augustus Gloop, l'obeso bambino austriaco, è smodatamente goloso e rischia l'annegamento in un mare di cioccolata. Dopo essere stato soccorso, il suo corpo si è fuso con il dolce di cui ha imprudentemente abusato. La viziatissima Veruca, a causa della sua avidità, viene catturata dai suoi nuovi giocattoli, questa volta vivi e dispettosi, e trasformata in una pezzente ricoperta dalle scorie della fabbrica. Charlie, invece, non subisce una vera fusione, ma una sovrapposizione fra il suo mondo e quello di Willy Wonka. Ne è dimostrazione la scena conclusiva in cui la sua casetta desueta è stata trasportata all'interno della fabbrica di cioccolato, ma ha mantenuto la sua identità oggettuale.
Il regista spiega, attraverso le immagini, l'idea che la dignità esistenziale, attribuita dai più agli esseri animati e non a quelli inanimati, non tiene conto che il concetto di esistenza è legato indissolubilmente a quello di "corpo" e che il "corpo" non ha bisogno di essere "vivo" per essere tale.

Sara Martin

Note

1. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 4.
2. *Ivi*.
3. Alessandra Di Luzio, "Celebrazione malinconica dell'incompiuto", *Cineforum*, n. 388, ottobre 1999, pp. 69-70.
4. Tim Burton, *Morte malinconica del bambino ostrica e altre storie*, trad. it. di Nico Orengo, Torino, Einaudi, 1998.
5. Francesco Cattaneo, "La mostruosa meraviglia. Variazioni su Tim Burton", *Cineforum*, n. 412, marzo 2002, pp. 40-49.
6. Massimo Monteleone, *Luna Dark. Il cinema di Tim Burton*, Recco/Genova, Le Mani, 1996, p. 94.
7. Günter Anders, *L'uomo è antiquato*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 59.
8. *Ibidem*, p. 64.
9. M. Monteleone, *op.cit.*, p. 93.
10. Philip. K. Dick, *Se vi pare che questo mondo sia brutto*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 40.
11. Franco La Cecla, *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*, Milano, Eleuthera, 1998, p. 70.
12. Walter Benjamin, *Strada a senso unico, Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1982, p. 36.

Beetlejuice

Gus Van Sant e il nomadismo americano.
L'erranza come terapia in *Gerry*

Non abito in nessun luogo. Non faccio che spostarmi. Il mio non è viaggiare, è muoversi
Sissy Hankshaw,
Cowgirl - Il nuovo sesso

La nostra natura consiste nel movimento. La quiete assoluta è la morte
Blaise Pascal

La produzione cinematografica di Gus Van Sant, portavoce di quell'età dell'incertezza nella quale si muovono adolescenti inquieti ed emarginati, si inserisce fin dagli esordi all'interno dell'universo culturale americano. A partire dalla trilogia composta da *Mala Noche* (*id.*, 1985), *Drugstore Cowboy* (*id.*, 1989) e *Belli e dannati* (*My Own Private Idaho*, 1991), passando per *Will Hunting - Genio ribelle* (*Good Will Hunting*, 1997) e *Scoprendo Forrester* (*Finding Forrester*, 2000), fino ad arrivare al recente *Last Days* (*id.*, 2005), il cineasta americano ama infatti mettere in scena l'incessante vagabondare di giovani eccentrici, sognatori in bilico tra nomadismo e stabilità, tra irregolarità ed omologazione.
È nel momento di passaggio dall'immaturità adolescenziale alla standardizzazione dell'età adulta che si compie il viaggio, fisico e spirituale, dei suoi protagonisti. Stranieri nelle loro città di appartenenza essi si muovono alla ricerca della propria identità, incerti sul cammino da intraprendere e sulla strada da scegliere, in bilico tra i confini di un presente rassicurante e gli incerti contorni di un futuro possibile. È così che la loro condizione di vita si risolve nel perenne movimento e nel vagabondaggio. Scrive Morsiani:

> L'uomo contemporaneo è sempre a casa ed è sempre in cammino, soprattutto non ha una patria a cui tornare, né una terra da conquistare. In tale situazione l'abitare è sentito come uno stare in via, dove è importante che sia comoda (e breve) la sosta e l'imprevisto non ci colga del tutto impreparati. L'unico modo di abitare il territorio sembra dunque quello di percorrerlo...[1]

E allo stesso modo sembrano pensarla gli adolescenti irregolari di Van Sant, malati di quell'orrore del domicilio baudelairiano e condannati alla continua ricerca di qualcos'altro, di un senso da dare alle proprie esistenze. Negli spazi ristretti, chiusi nelle loro case i giovani vansantiani si sentono a disagio e paiono condannati perciò al perenne nomadismo inteso come "luogo del contingente"[2] e alla fuga, sia essa nella droga (*Drugstore Cowboy, Last Days*), nel sogno, nella narcolessia (*Belli e dannati*), o negli infiniti spazi del deserto (*Gerry*, 2002).
Il viaggio inteso come strumento di approfondimento interiore è dunque quello che fa da sfondo alle "storie di formazione" del cineasta girovago (Van Sant stesso racconta di aver viaggiato molto durante la sua infanzia); e se si pensa al paese d'origine del regista non avrebbe potuto essere altrimenti. Percorrere il territorio, viverlo, divorarlo: azioni che acquistano un senso soprattutto se si pensa agli sconfinati spazi aperti e selvaggi del continente americano. È infatti nell'ambito della società americana che il mito del viaggio ha acquisito una sua fisionomia, insediandosi nel nostro (europeo) immaginario collettivo attraverso la letteratura, la musica, ma soprattutto attraverso lo schermo dei sogni cinematografico.
Il nomadismo si rivela dunque una componente fondamentale della cultura americana, da quella classica di Melville ed Emerson, fino alla più recente letteratura beat di Kerouac, Ginsberg e Burroughs, della quale Van Sant si è nutrito in gioventù.
"Gli americani ci hanno colonizzato il subconscio", diceva Wenders (all'epoca ancora "eurocinefilo" e distante dai futuri amici americani) per mezzo di Robert in *Nel corso del tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1975). Ma soprattutto il loro paesaggio. Quel paesaggio sconfinato e continuamente mutevole, contraddittorio proprio come la sua popolazione; un territorio che si mostra come espressione della libertà dei suoi individui, delle illimitate possibilità che a loro si offrono, e dello spirito d'iniziativa e d'avventura dei primi pionieri. Questa sensazione di slancio, quest'immagine ideale dell'America come "paese dallo sguardo liberato"[3], che si sprigiona soprattutto dalle pellicole cinematografiche, nasconde però un'inquietudine di fondo.
Scrive Emilio Cecchi nel suo *America amara*:

> Dove vanno, potremmo chiederci, gli americani? Chi sta bene, non si muove: dice un italianissimo proverbio. E gli americani, e anche più le americane, si muovono troppo, sono troppo stimolati dai riflessi muscolari, troppo pizzicati dai nervi, per poter avere qualsiasi fiducia che stiano proprio bene[4].

È dunque un senso di irrequietezza (*restlessness*, come la chiamano loro) e di instabilità che spinge gli americani a viaggiare, a vagare nello spazio senza mai trovare pace se non in una condizione di perpetuo movimento. Quest'innata tensione al movimento caratteristica del popolo americano, affonda le sue radici nella storia di un paese "nato moderno". L'America infatti, nata in tempi recenti rispetto all'Europa, pare soffrire della mancanza di un passato alle proprie spalle; e per colmare questa lacuna (un senso della storia, dunque del tempo) il suo popolo ha dovuto ricorrere ad un'enfatizzazione e ad una valorizzazione del concetto di spazio. "Da qui", scrive Francesca Bisutti De Riz, "lo sforzo immane di situarsi in uno scenario ancora da inventare, di trasformare lo spazio in luogo, ben sapendo che il luogo è soprattutto una costruzione del tempo. In aiuto, viene il concetto di movimento, che è una delle funzioni del tempo [...]"[5].
Quest'ansia tutta americana di divorare lo spazio e la natura non è altro dunque che un'espressione dell'ossessione di questo popolo per il tempo perduto, o meglio, mancato. Basta leggere le prime righe di *Call Me Ishmael* di Charles Olson per comprendere l'importanza del senso dello spazio per la nazione americana:

> I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large, and without mercy. It is geography at bottom, a hell of wide land from the beginning. That made the first American story (Parkman's): exploration[6].

Lo spazio americano è dunque uno SPAZIO tutto maiuscolo, sconfinato, un territorio selvaggio che fin dalla sua scoperta è stato esplorato dall'uomo con il tentativo di fare proprie quelle caratteristiche di "integrità, libertà, vastità"[7] tipiche del paesaggio.
Ed è proprio nella *wilderness* dell'ostile deserto della Death Valley che si situa *Gerry*, primo film di una trilogia dedicata alla giovinezza (insieme a *Elephant*, 2003 e a *Last Days*, 2005) e punto di svolta stilistico per il regista americano.
Influenzato dall'ungherese Bela Tarr, Van Sant sperimenta in questa trilogia un procedimento molto poco americano: il piano sequenza, messo in atto spesso sottoforma di "pedinamento" (di ascendenza neorealista) dei suoi personaggi. Abbandonando il montaggio frenetico dei primi lavori il regista dilata e valorizza dunque il momento della ripresa, rinunciando così alla manipolazione del tempo e permettendoci di esplorare lo spazio americano, ambientazione delle sue tragiche storie di vita: quello della quotidianità dei ragazzi della *high school* di Portland (*Elephant*), quello degli ultimi giorni di vita della rockstar Blake (Michael Pitt) in *Last Days*, o quello metafisico del deserto della Death Valley (*Gerry*).
Uno spazio apparentemente inattivo, morto, quello di *Gerry*, all'interno del quale domina un clima beckettiano di attesa e meditazione.
Il film è quasi privo di trama: due ragazzi di nome Gerry (interpretati da Matt Damon e Casey Affleck, anche autori della sceneggiatura) si perdono nel deserto. Non succede quasi niente. Come in *Aspettando Godot* accadono alcune cose, non particolarmente significative, e dalle conversazioni tra i due non si ricavano indizi utili ai fini dell'interpretazione dell'intreccio.
"I dialoghi non danno vere informazioni", dice Van Sant "non sappiamo mai davvero di cosa parlano i personaggi, è una conversazione tra loro, cui non siamo invitati. Lo spettatore al cinema è abituato a sapere tutto, mentre nella vita vera non sappiamo mai davvero cosa succede"[8].
Nella debole struttura narrativa di *Gerry* ritroviamo una concezione del tempo filmico propria di cineasti come Antonioni, Wenders, Ozu, che attraverso il loro rispetto nei confronti della realtà, si fanno portavoce di un tipo di cinema che, per usare una definizione propria del Neorealismo, potremmo definire "cinema della trasparenza". È così che in questo cinema, e dunque anche in *Gerry*, assumono particolare importanza quelli che sono i "momenti morti" della tradizionale drammaturgia: il fruitore, assuefatto ai ritmi frenetici del cinema contemporaneo (sempre più vicini a quelli del videoclip), viene qui messo a dura prova da una riduzione all'essenziale degli elementi drammatici e da un'estrema dilatazione dei tempi della quotidianità. Tutto questo per rispondere all'esigenza di Van Sant di semplicità, e soprattutto di verità. Parallelamente all'utilizzo del piano sequenza questo bisogno è soddisfatto anche dal largo ricorso dei due interpreti all'improvvisazione (ispirata dai lavori di John Cassavetes).
In questo film ipnotico il viaggio ininterrotto, il cammino debilitante dei ragazzi diventa protagonista assoluto. "Van Sant conosce bene le qualità terapeutiche e metafisiche del viaggio e del cammino", scrive Morsiani, "e qui le pone al centro della sua riflessione"[9].
Molti dei lavori del cineasta sono infatti road movie, ambientati in un territorio tutto americano che va dai sobborghi di città come Portland (città vansantiana per eccellenza) ai colorati campi di grano delle praterie (indagati dal regista anche all'epoca delle sue giovanili esperienze pittoriche), ma è nel selvaggio deserto metafisico di *Gerry* che il movimento viene portato alle estreme conseguenze.

L'inquadratura iniziale ritrae un'auto che sfreccia lungo una strada deserta, strada che ricorda molto quella su cui l'inquieto Mike (River Phoenix) di *Belli e dannati* e la Sissy dai lunghi pollici (Uma Thurman) di *Cowgirl - Il nuovo sesso* (*Even Cowgirls Get the Blues*, 1993) facevano l'autostop. Dalla strada, elemento principe del road movie (genere tutto americano, affermatosi soprattutto a partire dagli anni '70 – *Easy Rider* di Dennis Hopper, 1969; *La rabbia giovane, Badlands*, Terrence Malick, 1973 – grazie anche all'associazione del movimento alla perdita del senso dell'identità, attraverso il ricorso dei protagonisti a droghe allucinogene), veniamo catapultati nello sconfinato paesaggio del deserto traboccante di *wilderness*, dentro al quale i due protagonisti si immergono sempre più.

La steadycam di Matias Mesa segue i loro ipnotici vagabondaggi attraverso lunghi (fino a sette minuti) piani sequenza che registrano in sottofondo i suoni della natura (soprattutto del vento) di questo paesaggio ostile, privo di un centro e di punti di riferimento, all'interno del quale finiamo per perderci anche noi spettatori. Il cammino si eleva qui a "terapia dell'anima"[10], strumento di liberazione e purificazione attraverso le prove alle quali il deserto sottopone i due Gerry.

E non importa quale sia la meta, tanto – dice Gerry/Damon – "tutte le strade portano nello stesso posto". In quest'ottica la circolarità del cammino diventa metafora dell'assurdità dell'esistenza umana, un viaggio senza meta che conduce ineluttabilmente alla morte.

È con l'immagine del corpo senza vita di Gerry/Affleck che si conclude il film: uomo morto, proprio come il William Blake/Dead Man di Jim Jarmusch. Nell'anomalo western in bianco e nero del 1995, il viaggio "di formazione" verso la morte dello spaesato William Blake diventava, grazie all'indiano Nessuno, processo di acquisizione di un rapporto mistico e spirituale con una natura inizialmente ostile.

È in questo differente rapporto con il paesaggio dei personaggi di *Dead Man* che ritroviamo delle analogie con i due eroi di Van Sant: se Affleck mostra momenti di cedimento restando a lungo bloccato su una roccia e infine morendo nell'aspro paesaggio (come William Blake), Damon dimostra invece una maggiore fusione con la natura circostante, fusione propria del popolo indiano cui Nessuno appartiene. Sarà Damon infatti che riuscirà a salvarsi alla fine del film, salendo a bordo di un'auto e ricominciando il viaggio. Nel finale comprendiamo dunque anche le ragioni dell'omonimia dei due ragazzi: Gerry è sempre stato uno solo; Gerry è l'uomo. E se il Gerry/corpo è rimasto senza vita abbandonato nel deserto, il Gerry/anima è pronto per ricominciare, rigenerato da questo viaggio iniziatico attraverso l'aspro deserto.

Il paesaggio si dimostra dunque, nel corso dello scorrere della pellicola, metafora, della vita, un territorio sempre più ostile che mette alla prova attraverso sfide e sofferenze. Da sempre infatti l'asprezza del deserto sembra comunicare l'idea che l'esistenza deve essere vissuta all'insegna della morte. Scrive Morsiani: "Il suo messaggio spirituale è: vieni e soffri... Sii coraggioso, sii forte abbastanza per sopportare tutto questo, e diventerai proprio così – duro, austero, sublime"[11].

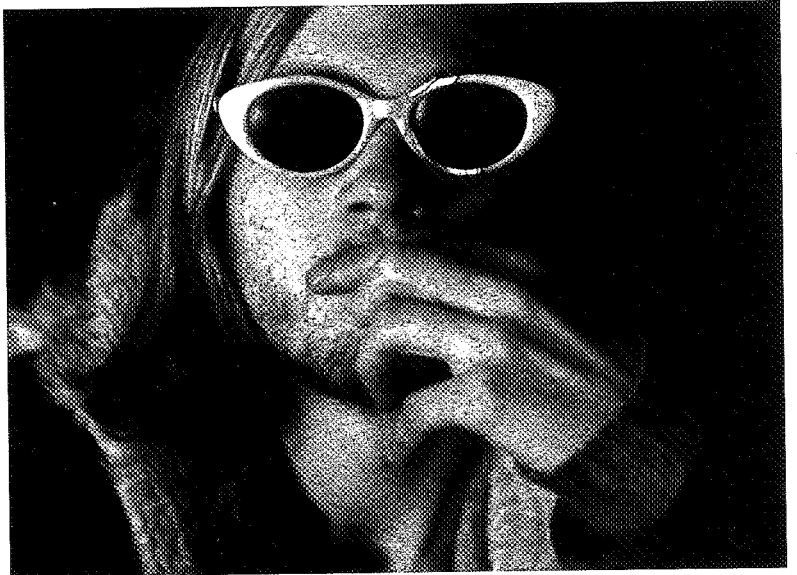
Il deserto che l'individuo tenta di dominare ma nel quale allo stesso tempo desidera immergersi, si rivela dunque un luogo selvaggio, che respinge; ma è proprio in questo che risiede il suo fascino.

Come in un film western si instaura qui tra l'uomo e l'ambiente un rapporto quasi "sentimentale".

È così che in questo "western dell'anima" si ha spesso l'impressione che i due ragazzi vogliano diventare tutt'uno col territorio; ma il deserto si rivela un "paesaggio nemico dell'uomo, in cui si è esposti a tutto, e non ci sono posti dove nascondersi", un "paesaggio dell'anima, il luogo dove l'anima si stacca dal corpo e se ne va finalmente libera"[12]. Grazie soprattutto ai numerosi campi lunghi e totali i due individui paiono annientati dall'imponenza del paesaggio che li circonda, un contesto sconfinato che colloca la pellicola in una dimensione metafisica.

Questo rapporto quasi mistico tra uomo e natura si rivela da sempre al centro dell'interesse artistico americano; si pensi per esempio al Trascendentalismo emersoniano, cui rimandano anche gli sconfinati paesaggi dipinti da Thomas Cole e Frederic Edwin Church[13], fino ad arrivare ai film di John Ford e Anthony Mann. Una relazione difficile, dunque, dalla quale emergono un senso di libertà, ma soprattutto di smarrimento che spinge l'individuo a peregrinare in cerca di se stesso.

"Mobilità: questo è il segreto degli americani"[14]. Il loro perpetuo vagabondaggio, espressione dello spirito di avventura e libertà dei pionieri, si scontra e si fonde allo stesso tempo con un bisogno di storia e di tradizioni. Sono queste le due dimensioni fondamentali della contraddittoria esperienza americana: lo stimolo al movimento e il bisogno di radici e stabilità.

Non è un caso che proprio in America (e più precisamente in Pennsylvania) nel 1937 Frank Lloyd Wright proponga un nuovo e rivoluzionario concetto di casa: quella "Casa sulla cascata" che riassume in una compenetrazione tra spazio interno (dell'uomo) ed esterno (della natura) le contraddizioni proprie del popolo americano. La mobilità, rappresentata dall'elemento dell'acqua e dall'orizzontalità delle parti aggettanti, si fonde qui con la stabilità dell'edificio, saldamente confitto nel terreno. E sebbene Kaufmann House rappresenti in fondo l'affermazione dell'uomo e della civiltà sulla natura, essa propone un'originale ridefinizione del concetto di casa in termini di spazio aperto (grazie soprattutto all'abbondante utilizzo del vetro), una dimora che offra a chi la abita un rapporto privilegiato, quasi simbiotico, con la natura circostante.

Last Days

Questa nuova concezione di spazio domestico non poteva che nascere in America, luogo in cui il rapporto tra uomo e paesaggio è da sempre oggetto della rappresentazione artistica.

Il continuo contrasto tra una serena relazione con la natura (fonte di ogni male, ma anche di ogni felicità) ed un difficile adattamento alla civiltà (sentita come luogo di corruzione), che si rivela quindi alla base dell'arte del paesaggio americano, si accompagna inevitabilmente, come suggerisce Morsiani, ad un senso di solitudine, "una solitudine che fa parte a sua volta dell'eredità americana, quella del *Walden* di Thoreau. La stessa solitudine che caratterizza i grandi eroi della letteratura e del cinema americano, dai marinai del Pequod in *Moby Dick*, all'Ethan Edwards di *Sentieri selvaggi*. Essa dipende, in parte, dalla stessa immensità fisica del continente nordamericano"[15]. È questa vastità del paesaggio che da sempre domina l'arte statunitense, e particolarmente evidente in *Gerry*, a mettere in risalto la precarietà del rapporto tra natura selvaggia e figura umana.

"The American landscape has never been at one with the white man"[16], scriveva D.H. Lawrence nel 1951. E va ancora oltre Wenders quando scrive:

> Il titolo originario del romanzo *America* di Kafka
> Era *Der Verschollene* ("Il disperso")[17].

E disperso appare Travis (Harry Dean Stanton), l'ennesimo spaesato vagabondo wendersiano (dopo il Rüdiger Vogler della "trilogia della strada" degli anni '70) che con il suo cappello rosso attraversa il deserto nelle prime inquadrature di *Paris, Texas* (*id.*, 1984), o il disorientato Howard (Sam Shepard) nell'incipit di *Non bussare alla mia porta* (*Don't Come Knocking*, 2005); e dispersi erano anche i due ragazzi di Antonioni in *Zabriskie Point* (1969), ambientato nella stessa Death Valley che i due Gerry si trovano ad attraversare. E senza sapere perché, visto che il motivo del loro viaggio resta sconosciuto e pretestuoso. L'importante è muoversi. "Paura di star fermi e speranza di movimento, certezza della morte. Un fascino che si esprime anche e soprattutto nei tempi morti"[18].

In questo spazio puro, lontano dalla civiltà, i due Gerry (come gli antieroi di Wenders e Antonioni), eredi pessimisti degli eroi vitali e positivi del western, si svelano infatti a noi spettatori nei momenti morti, insignificanti della loro quotidianità, momenti che attraverso l'estrema dilatazione temporale diventano emblematici ed evocativi di situazioni universali. La coincidenza tra tempo filmico e tempo della narrazione, ottenuta grazie al largo uso del piano sequenza, permette dunque allo spettatore di *Gerry* di porsi di fronte allo schermo come di fronte ad una finestra aperta sul mondo reale, con i suoi tempi lunghi e dilatati, talvolta poco interessanti o accattivanti, ma autentici e non manipola-

ti. Ciò richiede un maggior impegno rispetto al tempo ricostruito proposto dal dominante cinema di montaggio, cinema che tende sempre più a valorizzare l'azione rispetto alla riflessione.
Ma lo sforzo dello spettatore di *Gerry* (e dei due film successivi della trilogia) viene ripagato in termini di libertà interpretativa, libertà che consente infinite possibilità di percorsi personali e di riflessione di fronte alle immagini.
Statico o in movimento, sarà il piano sequenza la cifra stilistica del cinema di Gus Van Sant da *Gerry* in poi. Questo elemento di fedeltà nei confronti della realtà inserisce la sua cinematografia tutta americana in un contesto europeo, rappresentato attualmente dal lavoro di Sokurov o dei fratelli Dardenne, ma prima ancora dall'opera di Tarkovskij. Scriveva il regista russo:

> Come la vita, muovendosi e mutando incessantemente, dà a ciascuno la possibilità di interpretare e di sentire a modo suo ogni singolo istante, analogamente un film autentico, contenente un'esatta registrazione del tempo sulla pellicola, espandendosi oltre i confini dell'inquadratura vive nel tempo se anche il tempo vive con lui[19].

Tale ci sembra il caso di *Gerry*, un film autentico che attraverso il suo minimalismo narrativo si eleva a metafora della vita stessa: Mostrando i gesti minimi dei suoi personaggi attraverso un fluire ininterrotto del tempo, Gus Van Sant si fa qui portavoce di un'idea di cinema intesa più come ripresa documentaristica dell'esistenza umana che come "rappresentazione".
Quest'affermazione altmaniana ben si adatta a *Gerry* (e a tutta la trilogia): "We are not telling a story, we are showing"[20]. Pur mettendo in scena una rappresentazione, Van Sant non vuole imporre dispoticamente una sua visione del mondo, non ha la pretesa di raccontare parabole morali, ma si limita a mostrare (come dice Altman) e registrare (in modo quasi documentaristico) i fatti apparentemente insignificanti che percorrono l'esistenza dei suoi personaggi.
È per questo che in *Elephant* e in *Last Days* egli arriva a proporre più volte la stessa scena permettendoci di osservarla da differenti punti di vista. In un mondo in cui dominano la soggettività e la relatività questo procedimento si rivela per il regista dimostrazione di estremo rispetto nei confronti della realtà; la "ripetizione" della visione diventa dunque espressione della molteplicità di modi di osservare il mondo reale nella sua mutevolezza.
Il caso di *Gerry* pare quindi significativo anche per mettere in luce questa nuova tendenza verso cui il cinema di Gus Van Sant si sta muovendo: un'esplorazione del quotidiano e dell'ordinario che svela la sua profondità attraverso l'autenticità del tempo filmico. Il che, di questi tempi, appare come una significativa eccezione allinterno del panorama cinematografico[21].

Chiara Renda

Note

1. Alberto Morsiani, *Gus Van Sant*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 19.
2. *Ibidem*, p. 23.
3. Wim Wenders, in Paolo Federico Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Torino, Testo & Immagine, 1998, p. 23.
4. Emilio Cecchi, *America amara*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1995, p. 123.
5. Francesca Bisutti De Riz, "Arcangeli a duello: educazione e mito nel western", *Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication*, n. 1, 2004, p. 168.
6. Charles Olson, *Call Me Ishmael*, San Francisco, City Light Books, 1947, p. 11.
7. F. Bisutti De Riz, *op. cit.*, p. 167.
8. Intervista rilasciata al settimanale *Donna*, 27 settembre 2003, in A. Morsiani, *op. cit.*, p. 125.
9. *Ibidem*, p. 127.
10. *Ivi*.
11. A. Morsiani, *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 32.
12. *Ibidem*, p. 32 e p. 41.
13. Thomas Cole (1801-1848), inglese trasferitosi nel 1818 negli Stati Uniti, è il fondatore della "Hudson River School", scuola pittorica fortemente influenzata dal movimento letterario e filosofico del Trascendentalismo di Emerson. Giunto in America, egli rimane immediatamente affascinato dagli immensi scenari naturali ancora inesplorati, ed interpreta questa grandiosità del paesaggio come una manifestazione della presenza di Dio. Nella rappresentazione della wilderness americana egli esprime in qualche modo anche l'ansia per la perdita di questo paradiso terrestre in seguito all'affermarsi dell' industrializzazione. Questo concetto è ribadito in un suo poema del 1825 intitolato *The Vision of Life*. Frederic Edwin Church (1826-1900), suo allievo e considerato il maestro della seconda generazione di paesaggisti della "Hudson River School", eredita la concezione del paesaggio di Cole facendosi interprete di una sintesi tra esplorazione scientifica e visione simbolica della natura. Secondo l'artista solo attraverso un'attenta indagine del reale è infatti possibile comprendere il mistero della creazione e cogliere il carattere sacro della natura.
14. A. Morsiani, *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, cit., p. 43.
15. *Ibidem*, p. 20.
16. David H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, New York, Doubleday Anchor Books, 1951, p. 65.
17. Wim Wenders, "Il sogno americano" (marzo-aprile 1984), in Wim Wenders, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, a cura di Giovanni Spagnoletti, Milano, Ubulibri, 1989, p. 144.
18. A. Morsiani, *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, cit., p. 57.
19. Andreij Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 111.
20. Robert Altman, in Wim Wenders, *op. cit.*, p. 97.
21. Oltre ai testi citati in nota, si vedano: Jean Baudrillard, *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987; Paolo Federico Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Torino, Testo & Immagine, 1998; Lewis Mumford, *Architettura e cultura in America dalla guerra civile all'ultima frontiera. The Brown Decades*, a cura di Francesco Dal Co, Venezia, Marsilio, 1977; Stefania Pertoldi, *Il mito del viaggio in Easy Rider e Zabriskie Point*, Udine, Campanotto Editore, 1987; Rossella Prezzo, Paola Radaelli, *America e Medio Oriente: luoghi del nostro immaginario*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002.

Teatralizzare la Storia, rielaborare la memoria

Note per una riconsiderazione critica de *La meglio gioventù*

Si è molto parlato negli ultimi tempi della necessità dell'arte (soprattutto il cinema e la letteratura) di ritrovare il contatto con la realtà, dopo il disimpegno degli anni Ottanta e i disperati, quanto rari, tentativi degli anni Novanta di combattere il livellamento verso il basso imposto dall'ascesa totalizzante del mezzo televisivo. L'uscita nel 2003 di film come *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana e *Buongiorno notte* di Marco Bellocchio, che si propongono di affrontare alcuni "momenti difficili" della Storia italiana, ha suscitato notevole entusiasmo da parte della critica, ma ha dato anche adito ad alcune considerazioni meno fiduciose[1].
Se, come scrive Jacques Le Goff, la memoria collettiva e la Storia non si elaborano soltanto dai "documenti" ma anche attraverso lo studio dei "monumenti" – espressioni delle intenzioni che muovono una società a offrire al futuro una certa immagine di se stessa – *La meglio gioventù* è un monumento cinematografico che ci parla delle vicende italiane degli ultimi quarant'anni, ma anche della condizione odierna in cui è stata possibile la sua realizzazione. Partendo da questo spunto, si cercherà qui di riflettere sui rapporti tra Cinema e Storia analizzando il film di Marco Tullio Giordana: dallo studio della struttura che sorregge la narrazione *monumentale*, al problema del punto di vista che conduce il racconto.

1. Il monumento e la sua struttura

Ne *La meglio gioventù*, seguendo le vicende di una famiglia romana, si ripercorre in circa sei ore la Storia italiana degli ultimi trentacinque anni. Tra il tempo della storia e il tempo del racconto non si verificano anacronie e la narrazione scorre senza sconvolgere, con *analessi* o *prolessi*[2], l'ordine degli eventi. Utilizzando la terminologia di Genette, si osserva che la particolare abilità nel determinare i momenti cardinali della Storia e nel gestirli in rapporto alla durata, assegna all'atto della narrazione una dimensione temporale *ulteriore*: ampie ellissi scandiscono un percorso narrativo che infonde immagini ad alcuni passaggi storici retrospettivamente valutati come rilevanti: l'alluvione del 1966, il 1968, la mafia, gli anni di piombo...
Per addentrarci meglio nella specifica valenza che i termini di *narrazione* e *racconto*, presi in prestito dagli studi narratologici, possono assumere nel

film, vale forse la pena di accogliere la proposta fatta da Maurizio Grande di intenderli come "temperature del racconto cinematografico":

> Chiamiamo "narrazione" la selezione di fatti significativi dal continuum naturale dell'esistenza (che sia reale o fittizia non importa) e la loro combinazione secondo la *sequenza drammaturgica dell'azione* e secondo una *modellizzazione temporale* che scandisce il rapporto tra la descrizione e azione, fra dettagli e insiemi, fra eventi e modificazioni di una situazione data.
> Chiamiamo "racconto" quella somma di elementi raccolti, contenuti e ordinati nell'inquadratura, il cui statuto primario consiste nell'essere presenti come fatti sensibili (dal paesaggio al volto umano, dall'arredo di un interno alle tonalità cromatiche della fotografia, dagli oggetti casuali al vestiario dei personaggi, ecc.)[3].

La scelta degli sceneggiatori de *La meglio gioventù* è stata quella di ancorarsi ai principali fatti storici, popolandoli di personaggi "esemplari" fittizi. Si estraggono dal flusso storico alcuni episodi considerati centrali o, in qualche modo, prototipici e attraverso gli *indicatori di tempo* vi si installa il racconto e vi si colloca lo spettatore.
Il racconto interno all'inquadratura è affidato agli oggetti (l'evoluzione degli interni domestici, dell'abbigliamento, dei mezzi di trasporto...) e ai modi comportamentali, con la preoccupazione di connotare immediatamente le contingenze di un determinato periodo storico. Azione e descrizione raggiungono una tale esemplarità da attribuire a molte sequenze le caratteristiche del *sommario*, in cui il tempo del racconto è assai minore del tempo della storia che evoca. La volontà di ripercorrere numerosi episodi all'interno della durata filmica, costringe a una degradazione del paesaggio a livello di scenografia e alla creazione di personaggi "modello" e situazioni "riassunto" con cui lo spettatore può identificarsi, o da cui può distaccarsi per accoglierne facilmente la portata didascalica. Ogni sequenza, ogni personaggio, ogni azione del film fa da sineddoche alla categoria più ampia a cui appartiene: il viaggio in Norvegia sta per il mito giovanile dell'esperienza in Europa negli anni Sessanta e Settanta; le brevi sequenze degli scontri di strada nel Sessantotto e nel Settantaquattro fanno da "sfondo", in cui la quotidianità è sostituita dall'esemplarità, ai problemi sociali di quegli anni; il rapporto tra Matteo, il fratello Nicola e Giulia ambisce ad elevarsi, con poche sequenze, a modello dello scontro tra celerini e studenti problematizzato da Pier Paolo Pasolini; il trasferimento di Matteo e poi di Giovanna a Palermo offre il pretesto per delineare attraverso brevi tratti la "questione" mafia; il progressivo indebolimento di Giulia, che fa terra bruciata attorno a sé ed apre le porte di casa alla "cellula" torinese, fa da sommario all'intero capitolo storico "Terrorismo"; il personaggio di Vitale Micavi sta per tutto il ceto sociale dei proletari, costretti al precariato, ma carichi di una vitalità e di una intraprendenza che consente loro di essere in parte fautori del proprio destino. I personaggi si inseriscono all'interno del meccanismo dinamico degli eventi: qualcosa di esterno determina una situazione alla quale il personaggio è chiamato a relazionarsi tentando di modificarla per ristabilire un equilibrio.
Ne *L'immagine-movimento*, Deleuze ha parlato della relazione tra ambiente e personaggio evidenziando la possibilità di restituire grandi racconti (storici, epici, melodrammatici...) attraverso una narrazione organica[4]. *La meglio gioventù* sembra però la degenerazione di tale modello: i personaggi sono costretti a viaggi repentini lungo la penisola per poter interagire con l'"attualità" del *fatto*, e anche le loro vicende private sono tremendamente ritmate da un "giro d'Italia" dei cataclismi storici. I personaggi sono sempre paradossalmente in bilico tra ciò che stanno vivendo e ciò che presto vivranno, come una fatalità predeterminata[5].
Se l'evoluzione secondo una dinamica cronologico-causale è caratteristica di ogni narrazione, ne *La meglio gioventù* la costruzione di ogni sequenza è tesa a congiungere le storie dei personaggi con la Storia; partendo dall'analisi del viaggio di Nicola in Norvegia si possono notare le implicazioni che questo ha per il prosieguo del film. Innanzitutto è da qui che il personaggio acquisisce la dignità di figura guida. La realtà tangibile con la quale viene a contatto durante il viaggio è resa nella sua esemplarità dal racconto delle inquadrature attraverso figure stereotipiche: la *maschera* del giovane hippy, il prototipo della giovane scandinava nell'immaginario mediterraneo, il sole di mezzanotte... La relazione che si instaura tra il viaggio in Norvegia e il resto del film è esemplificativa dei rapporti tra *racconto* e *narrazione* in tutta l'opera; in generale ogni elemento interno all'inquadratura e al *volume* della sequenza appartiene all'ordine di quelle unità che Roland Barthes chiama *funzioni cardinali* e *indizi*[6]. La serenità di Nicola e il suo viaggio in Norvegia motivano la condotta di vita illuminata e libera da condizionamenti, l'ortodossia morale di Matteo fa da indizio alla sua scelta di annullarsi nella rigidità delle istituzioni, così come il senso di responsabilità professionale di Giovanna è il presupposto per il suo inserimento nel meccanismo degli eventi storici che la rende protagonista dei principali casi giudiziari (da Porto Marghera a Palermo). Per Giulia, la problematicità del carattere e l'insoddisfazione personale e familiare sono il presupposto causale per l'avvicinamento e l'inserimento nell'organico brigatista.

La meglio gioventù

I singoli episodi di gioventù, gli accidenti del caso, le incomprensioni familiari, le scelte di lavoro: la costruzione di ogni inquadratura e sequenza è strutturata in modo da contenere già in nuce ciò che lo sviluppo della storia non fa altro che palesare.
Sarebbe facile tentare di giustificare con Pasolini la struttura ellittica del film, affermando che la coordinazione da parte del montaggio dei singoli episodi è un modo per "rendere il presente passato"[7], per dare un senso attraverso un'organizzazione narrativa a eventi casuali e sconnessi che in sé sembrano non possederne. In realtà ne *La meglio gioventù* ogni sequenza è così fortemente connotata da essere già piena di quel senso che il montaggio dei tempi narrativi non fa altro che riaffermare e semplificare.
Ma soprattutto la narrazione *ulteriore*, cui si è fatto riferimento, è doppiata da un punto di vista anch'esso *ulteriore* del racconto, che modella l'inquadratura e i personaggi secondo l'idea che si è formata fino ad oggi di certe fasi storiche. Allora non è tanto il montaggio a trasformare la casualità dei fatti in una causalità storica, ma è soprattutto la consapevolezza retrospettiva che di essi abbiamo. Il racconto è reso sotto forma di clichè: gli ambienti, i personaggi e le situazioni date non sono altro che "l'immagine senso-motoria" che di loro si è costruita. Come scrive Deleuze, "noi non percepiamo la cosa o l'immagine intera, ne percepiamo sempre meno, ne percepiamo solo quello che siamo interessati a percepire, o piuttosto quel che abbiamo interesse a percepire, in ragione dei nostri interessi economici, delle nostre convinzioni ideologiche, delle nostre esigenze psicologiche"[8].
Compito del cinema sarebbe quello di valicare questo limite della percezione, "bucare il clichè" e individuare cosa si nasconde dietro a ogni situazione, a ogni evento, a ogni immagine.

2. Teatralizzare la Storia

Parlare del *punto di vista* che conduce il racconto attraverso clichè significa innanzitutto interrogarsi sul problema della focalizzazione. Accogliendo l'elaborazione teorica che porta Pasolini a parlare di "soggettiva libera indiretta"[9] – in opposizione alla rigida differenziazione manualistica tra sguardo soggettivo e oggettivo della macchina da presa – è possibile individuare in Nicola (che affronta le problematiche della vita e mantiene l'ottimismo e la fiducia nel progresso della società di cui fa parte) il "personaggio pretestuale" che offre a Giordana l'alibi narrativo per condurre il racconto secondo un unico punto di vista, a scapito di un racconto veramente *corale* degli ultimi quaranta anni della Storia italiana. Anche la struttura ellittica del film, i continui viaggi dei personaggi e la loro incapacità di sottrarsi allo scorrere del presente, sembrano trovare un riflesso nella temporalità frenetica della società di cui Nicola, Carlo e Giovanna si pongono ad emblema. La Storia coincide, secondo questo sguardo, con la "macrostoria", come qualcosa in cui si incappa, come un accidente e una coincidenza (la congiuntura dello "storico" con il privato nel Sessantasei

fiorentino e nel viaggio di Nicola a Palermo). I fatti storici sono subordinati al meccanismo romanzesco e diventano il pretesto per far rincontrare i personaggi. Alcuni passaggi sono poi completamente ignorati da questa *meglio gioventù*: "la strategia della tensione" dopo il 1969, come controparte problematica soggiacente alla "rissa" tra sovversivi e poliziotti che il film mostra a sommario degli scontri degli anni Settanta.

Ogni personaggio, come modello della categoria sociale a cui appartiene, vive soltanto negli episodi storici che lo riguardano, o meglio, che riguardano la sua categoria. Per quale motivo non sappiamo nulla di Vitale tra il 1968 e il 1980, data del licenziamento? Cosa sappiamo di Giovanna al di là del suo impegno professionale?

Il tentativo è quello di rielaborare una parte della Storia italiana tracciando il profilo di una generazione attraverso la stilizzazione. Si mostrano gli snodi principali, gli eventi cardinali, senza penetrare il substrato, senza mostrare il banale quotidiano che lentamente crea i "fatti" e che poi, per anni, porta con sé i segni[10].

È possibile individuare nello sguardo e nelle azioni di Nicola nella Storia degli ultimi quaranta anni, la ricerca di un'autocelebrazione generazionale, la fonte di appagamento per quanti di quella *meglio gioventù* sentivano il bisogno di *riconoscersi* e *riconciliarsi* con il passato. Nicola è preso come unità di misura del mondo e non è praticamente possibile individuare nel film una oscillazione del punto di vista, tale da consentire l'apertura sull'eterogeneità del reale. Per questo l'*epos* rimane qualcosa di episodico, riconducibile a contingenze storiche, e non invece elemento fondante dell'opera, nella volontà di restituire gli sguardi, gli orientamenti, i diversi modi di vita che costituiscono quella natura multiforme raccolta sotto il termine "Nazione".

> I personaggi pretestuali non possono che essere scelti nell'ambito culturale stesso dell'autore: analoghi, cioè, a lui, per cultura, lingua e psicologia: degli "squisiti fiori di borghesia". Se poi appartengono ad altro mondo sociale, vengono mitizzati assimilati attraverso la tipizzazione dell'anomalia, della nevrosi o dell'ipersensibilità ecc. La borghesia, insomma, anche al cinema, identifica se stessa con l'intera umanità, in un interclassismo irrazionalistico[11].

E proprio mentre in questi anni il cinema italiano riabilita la "coralità" degli attori e personaggi minori che lo resero grande tra i Quaranta e i Sessanta, in un film come *La meglio gioventù* non interviene mai una descrizione libera indiretta ad offrirci con onestà lo sguardo sul mondo dei personaggi socialmente o psicologicamente diversi rispetto a Nicola: Matteo rimane per tutto il film un personaggio opaco che non riusciamo a comprendere nei suoi comportamenti e nei suoi gesti, proprio come lo sguardo di Nicola lo vede opaco, non comprende le sue scelte estreme, il suo pessimismo. Per quanto riguarda Vitale, come Nicola e Carlo possono soltanto fingere di parlare il suo dialetto da immigrato meridionale a Torino, così la cinepresa finge di mostrarlo "a tutto tondo" nelle sue azioni (il ritorno dalla fabbrica, il cantiere), ma non riesce mai ad entrare con lui in un rapporto di *mimesis*. Le problematiche che si trova ad affrontare non sono mostrate, ma vengono neutralizzate dall'ottimismo. Vitale è la figura mitizzata, fin dal nome, di ciò che la società liberale "pretende" dai personaggi della sua condizione sociale.

Se l'estrema diversità di struttura e durata non rende illegittimo un confronto con *Heimat 2* (*Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend*, Edgar Reitz, 1992)[12], è possibile notare come Edgar Reitz riesca ad orchestrare la coralità delle voci e dei punti di vista variando, nei tredici episodi, il personaggio guida. Se Hermann è il filo rosso che garantisce la continuità, ogni personaggio cui è dedicato un capitolo vive la propria dimensione spaziale e temporale (un capitolo può racchiudere solo un giorno, altri un anno...), ogni volta garantita dallo sguardo della macchina da presa, che gioca continuamente tra l'oggettività del mezzo cinematografico e la soggettività dell'occhio.

La meglio gioventù si apre con uno scorcio della città di Roma, tipologia d'inquadratura che ricorre per indicare gli spostamenti dei personaggi. Questi "quadretti" in apertura degli episodi sono *establishing shot* che hanno il compito di mostrare preventivamente il campo d'azione e di incorniciare le vicende in un luogo significativo, carico di implicazioni storiche. In alcuni film del cinema italiano del passato, gli scorci urbani, i campi lunghi, soprattutto all'inizio o nel finale, erano invece l'estrazione o il ritorno d/allo spazio della possibilità, d/a luoghi aperti che risuonano di molte storie possibili. Erano il modo attraverso il quale il regista sembrava volersi scusare per l'intromissione, per l'eccessiva confidenza presa ai personaggi, restituendoli alla propria dimensione.

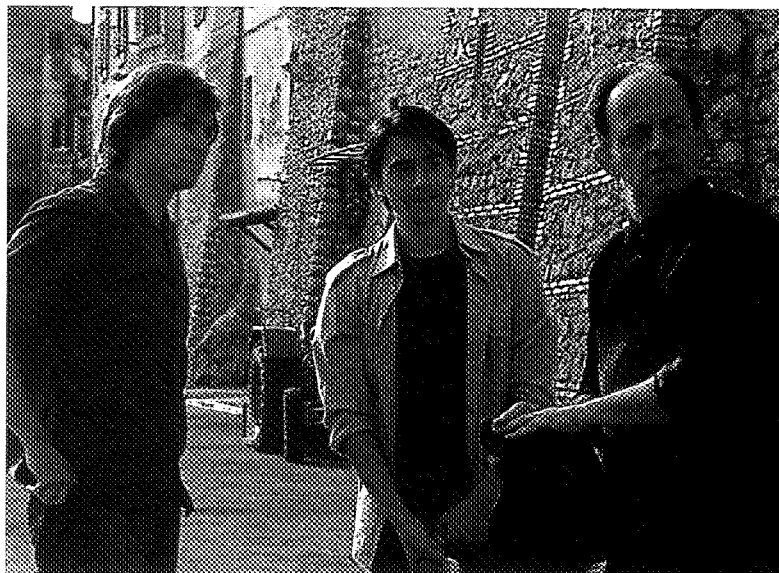
Utilizzando le categorie proposte da Sandro Bernardi, possiamo definire *pittorica* la resa spaziale di questi ultimi film, dove "come nella pittura, il senso non è tanto la storia raccontata quanto l'apertura sulle storie possibili che stanno dietro o accanto a quella". Assolutamente *narrativo* è invece il paesaggio de *La meglio gioventù*, poiché lo sguardo tende "alla trasformazione del luogo in spazio di una azione, attribuendogli un senso definito, chiuso e funzionale alla storia raccontata"[13]. Se la distinzione di Bernardi non implica un giudizio di valore, è comunque utile per evidenziare la *teatralizzazione* della Storia attraverso la messa in scena di situazioni esemplari in ambienti ridotti a scenografia del passato.

Ad apertura dell'episodio torinese del 1968 troviamo, ad esempio, un'inquadratura della città con la Mole Antonelliana, le Alpi ed in sottofondo sentiamo già il brusio della folla di studenti impegnati nell'occupazione dell'università. È una "cartolina visiva e sonora" dal febbraio 1968: già da questo avvio l'eterogeneità della città è annullata in favore del fatto storico principale. La colonna visiva indica lo "sfondo", mentre quella audio "mostra" già il primo piano degli eventi: il sonoro della folla segna univocamente il totale della città di Torino e mentre ci conduce al palcoscenico della Storia, relega ad un fuori campo che non emergerà mai la quotidianità che fa da controparte problematica all'Evento.

Con gli scorci di Roma, Torino, Palermo, si finge di presentare il campo delle possibilità da cui estrarre una storia qualsiasi, ma in realtà si sa già dove e cosa cercare, si *punta* un'esemplarità posticcia che giustifichi le forzature di una narrazione che si articola dentro un'*Italia in miniatura*.

In queste inquadrature che aprono i vari capitoli della narrazione di Giordana, lo spazio urbano è ridotto al livello di una "cartolina laccata", ed anticipa il progressivo impoverimento del paesaggio nel corso del film, che culmina invece dove questo tenta di emergere sullo schermo. Se, come abbiamo visto, già il viaggio in Norvegia era una collezione di clichè umani e paesaggistici, nella seconda parte del film si assiste alle forme di un paesaggio completamente privato della propria aura, e l'autoreferenzialità cinematografica dell'isola di Stromboli non basta a nascondere l'impoverimento che emerge nella sequenza in Val d'Orcia.

"Poesia", "infanzia", "immaginazione", "fantasia", ancora "immaginazione": sono questi i termini con cui si esprime il ricco cinquantenne romano Carlo di fronte al paesaggio della Val d'Orcia. Nonostante l'iniziale scetticismo "professionale" di fronte alla struttura diroccata che deve ristrutturare, anche Vitale finisce per condividere lo sguardo di Carlo e Nicola su quella campagna. L'occhio della macchina da presa di Giordana infierisce sul paesaggio secondo una volontà estetizzante che appiattisce l'ambiente al livello di *locus amoenus*: lo spazio non circoscritto da mura (a-moenus), extraurbano, in cui una meglio gioventù urbana può finalmente ritrovare l'armonia perduta.

Questo finale non è tuttavia soltanto un espediente narrativo per riunire i personaggi, ma trova riscontro in una serie di fenomeni avviati a partire dagli anni Novanta: la moda dell'antiquariato, l'esaltazione della campagna da parte di chi non ne conosce le fatiche e l'invasione e commercializzazione di aree rimaste inviolate. Temi che possiamo trovare anche nel terzo ciclo di *Heimat* (*Heimat – Chronik einer Zeitenwende*, Edgar Reitz, 2004) che affronta gli anni Novanta; se la villa in Val d'Orcia è per i Carati un punto d'arrivo, la Günderrode-Haus di Hermann e Clarissa è piuttosto un punto di partenza, è il sogno di un'armonia e di una comunione possibili in contingenze di riunificazione. La sua ristrutturazione non emerge come un intervento invasivo

La meglio gioventù

nei confronti dell'ambiente, ma come un'impresa di riedificazione corale (est-ovest) e di reinserimento in una tradizione culturale e in una natura apparentemente immutabile. Nel terzo ciclo, il termine *Heimat* si avvicina anche incredibilmente alla poetica pavesiana della *terra* come "un solido suolo, un fondamento ultimo, uno schietto e incancellabile stampo"[14] dove fare ritorno, ma allo sprofondamento nel substrato mitico-simbolico della campagna e allo sbilanciamento "romantico" (verso l'alto) di molte inquadrature, fanno da contraparte l'impossibilità di riconoscersi e riconciliarsi fino in fondo con le proprie radici e la progressiva disillusione di fronte ai cambiamenti dell'ultimo decennio. Il ritorno di Hermann a Schabbach è lo scontro tra la *Heimat* come "luogo" delle immagini della memoria e la sua forma "attuale", mutata. L'occhio di Reitz non è mai ingenuamente compiaciuto nei confronti dei profili naturali delle colline dell'Hunsrück: la continua oscillazione del punto di vista, tra chi è proiettato verso il futuro e chi verso il passato, garantisce la resa dell'eterogeneità e problematicità dell'ambiente e delle sue possibili trasformazioni. Ne *La meglio gioventù*, invece, lo sguardo di Giordana si adegua o si nasconde dietro quello dei personaggi, sulla scia di quel cinema italiano che non riesce a differenziare il proprio punto di vista sul mondo neppure nei confronti della società con cui talvolta pretenderebbe di polemizzare. Nel nostro caso, poi, non emerge neppure nelle intenzioni la volontà di criticare il riflusso di una meglio gioventù cieca alle vicende storico-politche degli ultimissimi anni e riparata nel paradiso della Val d'Orcia; tra Nicola, Carlo, Giovanna e gli autori del film non c'è soluzione di continuità. Sono tutti impegnati nell'impresa comune di piegare un ambiente con una propria storia e con proprie leggi alla trasfigurazione idilliaca del medesimo.
La sequenza finale si pone a conferma: il nipote Andrea è costretto, come in una condanna, a rivivere i paesaggi della Norvegia attraverso lo sguardo che fu di Nicola nel 1966 (le stesse inquadrature, gli stessi luoghi), per poter poi proseguire fino a Capo Nord (dove lo zio non arrivò mai), in una staffetta obbligata, l'evoluzionismo generazionale di una famiglia italiana.

3. Rielaborare la memoria
Il particolare successo ottenuto da *La meglio gioventù* in ambito internazionale è in parte legato al tentativo di affrontare alcuni eventi problematici della Storia italiana secondo uno spirito, in qualche modo, "riformista": come si è visto, è lo stesso Nicola a guidarci secondo questa logica tra i meandri, nei buchi neri delle istituzioni. È evidente che buona parte dei problemi evidenziati debbano essere imputati ai limiti imposti dai tempi narrativi; tuttavia sembra innegabile che se da un lato il film si preoccupa di assegnare una profondità psicologica ai personaggi, dall'altro scade nell'autocompiacimento generazionale e nella bidimensionalità del quadretto sociologico, dove anche l'ambiente è ridotto a sfondo scenografico di vicende drammatiche, melodrammatiche, non problematiche.
"La storia popolare – dice Foucault – era, fino ad un certo punto, più viva, più chiaramente formulata, ancora nel XIX secolo, quando esisteva, per esempio, tutta una tradizione di lotte che venivano riportate sia oralmente, sia con dei testi, delle canzoni ecc. Dunque, una serie di meccanismi è stata messa in moto (la letteratura popolare, la letteratura a buon mercato, ma anche l'insegnamento scolastico) per bloccare questo dinamismo della memoria popolare"[15].
La scelta dei "fatti storici" cardinali e delle modalità attraverso le quali condurre il racconto (il punto di vista), costituiscono un problema che non riguarda tanto il film di Giordana, quanto la serie di prodotti e sottoprodotti che negli ultimi anni si sono proposti di rielaborare la memoria storica del Paese. Soprattutto in un'epoca di revisionismi a basso costo come la nostra, sarebbe, forse, necessario prestare maggiore attenzione all'operazione condotta in questo senso dalle fiction televisive.
La posta in gioco è l'esistenza stessa di una memoria collettiva di fronte a forme sempre più sofisticate e spettacolari di rappresentazione storica, spesso votate a mostrare non tanto ciò che si è stati, ma ciò che si deve ricordare di essere stati.

Francesco Zucconi

Note

1. Questi ed altri film sono stati presi a campione dal critico Romano Luperini, a conferma di quanto da anni egli continua a ripetere in ambito letterario circa l'inesistenza di personalità artistiche consapevoli del proprio ruolo pubblico di "intellettuali". Vedi Romano Luperini, "Intellettuali, non una voce", *l'Unità*, 18 febbraio 2004, ora in Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida, 2005.
2. Gérard Genette, *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 96-127.
3. Maurizio Grande, "Le temperature del racconto cinematografico", in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di Roberto De Gaetano, Roma, Bulzoni, 2003, p. 92.
4. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 167-168: "L'ambiente e le sue forze s'incurvano, agiscono sul personaggio, gli lanciano una sfida e costituiscono una situazione nella quale egli è preso. Il personaggio reagisce a sua volta (azione propriamente detta) in modo tale da rispondere alla situazione, da modificare l'ambiente, o il suo rapporto con l'ambiente, con la situazione, con altri personaggi. Deve acquisire un nuovo modo di essere (*habitus*) o innalzare il suo modo di essere alle esigenze dell'ambiente e della situazione".
5. Quando il rapporto di consequenzialità tra due episodi trova corrispondenza nella successione diretta delle sequenze filmiche, il procedimento di montaggio utilizzato per dare fluidità al raccordo tra spazi diversi (la colonna sonora anticipa di qualche secondo quella visiva) evidenzia la pressione dell'evento futuro (B) sulla situazione (A) che il personaggio sta ancora vivendo.
6. Roland Barthes, "Introduzione all'analisi strutturale del racconto", in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 18-19: Le prime "costituiscono delle vere cerniere del racconto", gli *indizi* sono invece "unità che non rinviano ad un atto completamente successivo ma ad un concetto più o meno diffuso, ma necessario al senso della storia". La mistura delle due unità è alla base del meccanismo che, per buona parte del film, lega la realtà individuale, psicologica, dei personaggi ai "fatti" storici; in altre parole, l'*indizio* relativo al carattere, spiega l'inserimento del personaggio nel flusso degli eventi e giustifica le sue azioni.
7 Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 239. Secondo Pasolini il presente, in quanto tempo dell'incompiuto è obbligatoriamente carente di senso.
8. Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 32.
9. P.P. Pasolini, *op. cit.*, pp. 175-187.
10. Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 41-43: "[...] ciò che Nietzsche non ha smesso di criticare dalla seconda delle *Inattuali* in poi, è questa forma di storia che reintroduce (che suppone sempre) il punto di vista soprastorico: una storia che avrebbe la funzione di raccogliere, in una totalità ben richiusa su di sé, la diversità infine ridotta del tempo; una storia che ci permette di riconoscerci dovunque e di dare a tutte le trasformazioni del passato la forma della riconciliazione [...] Bisogna fare a pezzi ciò che permetteva il gioco consolante dei riconoscimenti. Sapere, anche nell'ordine storico, non significa 'ritrovare' e ancor meno ritrovarci. La storia sarà effettiva nella misura in cui introdurrà il discontinuo nel nostro stesso essere...".
11. P.P. Pasolini, *op. cit.*, p. 187.
12.Confronto suggerito da Pino Corrias nell'introduzione alla sceneggiatura de *La meglio gioventù*. Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La meglio gioventù: un film di Marco Tullio Giordana*, a cura di Fidel Signorile, introduzione di Pino Corrias, Roma, Rai Eri, 2004.
13 Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 37.
14. Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 314.
15. Michel Foucault, "Entretien avec Michel Foucault", *Cahiers du Cinéma*, n. 251-252, luglio-agosto 1974, ora in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 190.

XXV Bellaria Film Festival-Anteprima*doc*/III Biografilm Festival-International Celebration of Lives
Bellaria Igea Marina, 1-5 giugno 2007/Bologna, 6-10 giugno 2006

Rock & Doc

I documentari musicali di D.A. Pennebaker

Una retrospettiva comune, quella dedicata ai documentari musicali di Donald Alan Pennebaker, ha unito per la prima volta due festival vicini per collocazione geografica e cronologica, il Bellaria Film Festival, manifestazione dedicata al documentario e al cinema italiano indipendente, qui alla seconda edizione sotto la direzione di Fabrizio Grosoli, e il Biografilm di Bologna, il festival dedicato alle biografie, alle vite di persone comuni e personaggi illustri, giunto quest'anno alla sua terza edizione. La retrospettiva ha proposto le opere più significative tra quelle che Pennebaker ha dedicato, dagli anni Sessanta fino a oggi (dagli anni Ottanta affiancato dalla moglie Chris Hegedus), ai musicisti che hanno fatto la storia del rock. A Bellaria si sono visti alcuni dei primi lavori brevi di Pennebaker (il primissimo cortometraggio del 1953, *Daybreak Express*, e *Lambert & Co.*, 1964) e le opere che possiamo definire "corali", quelle che riprendono grandi manifestazioni o festival, oppure dedicate a molteplici artisti o gruppi: *Monterey Pop* (1968), *Company: Original Cast Album* (1970), *Dance Black America* (con C. Hegedus, 1983), *Down From the Mountain* (con Nick Doob e C. Hegedus, 2001), *Only the Strong Survive* (con C. Hegedus, 2002). Bologna, invece, ha proposto i ritratti delle grandi icone del rock, il Bob Dylan di *Dont Look Back* (1967), il David Bowie di *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973-74), *Jimi Plays Monterey* (con David Dawkins e C. Hegedus, 1985), *Shake! Otis at Monterey* (con C. Hegedus, 1986), *Depeche Mode 101* (con D. Dawkins e C. Hegedus, 1989), *Jerry Lee Lewis: the Story of Rock and Roll* (con C. Hegedus, 1990).
Ad arricchire la retrospettiva, la monografia curata da Luca Mosso, *Pennebaker Associates, cinema musica e utopie*, che raccoglie scritti (di Goffredo Fofi, Daniela Persico, Simone Arcagni, Rinaldo Censi e Violetta Bellocchio) e interviste che chiariscono e approfondiscono alcuni aspetti del lavoro e della produzione del regista: il suo ruolo nella nascita del rockumentary, i suoi legami con il New American Cinema e il cinema verità, la collaborazione con Richard Leacock durante e dopo l'esperienza della Drew Associates, l'esperienza con Jean-Luc Godard per *One American Movie*, poi *One Parallel Movie*, e soprattutto il suo stile *trasparente*. Osservando le opere di Pennebaker, infatti, non si può non restare colpiti dall'autenticità dei ritratti che l'autore ci consegna, dalla capacità di riprodurre con efficacia e naturalezza le performance degli artisti, performance dei corpi, delle voci e soprattutto dei volti, la cui mimica espressiva viene colta dai tanti primi e primissimi piani. Come spiega bene Fofi a proposito di *Dont Look Back*, documentario del 1967 sul tour inglese di Bob Dylan, considerato l'atto di nascita del vero e proprio rockumentary:

> Siamo trascinati dentro il film con immediata spontaneità, e torniamo a quegli anni con un'emozione poco controllabile, razionalizzabile solo con qualche sforzo. Ritroviamo un nostro idolo di gioventù, e senza mediazioni 'entriamo' nel film con la partecipazione e con la sensazione di esserne attori anche noi. Siamo con Dylan e siamo anche, in qualche modo Dylan[1].

L'obiettivo di Pennebaker sembra cogliere l'essenza della persona e insieme della musica, rispettando i tempi e lo spazio dei soggetti ripresi, sul palcoscenico e dietro le quinte, quasi fossero loro stessi a determinare l'inquadratura migliore. È una caratteristica che già si può scorgere in *Lambert & Co.*, nel quale Pennebaker riprende Dave Lambert, nel 1964, durante un'audizione alla Rca con un nuovo quintetto di recente formazione: i cinque componenti del gruppo si dispongono in cerchio intorno al microfono e iniziano a cantare, mentre la macchina da presa li circonda a sua volta, li abbraccia, si muove intorno a loro inquadrandone i volti, cogliendo gli sguardi con cui coordinano i vocalizzi, svelando allo spettatore l'intima atmosfera della creazione collettiva. È per questa scelta sempre giusta del punto di vista, della distanza dal corpo dell'artista, per la capacità di lasciare intatto l'elemento caratterizzante di ogni performance e di restituirlo vivo e attuale allo spettatore, che le riprese di Pennebaker si caricano di autenticità. Ecco, così, che la ripresa di Otis Redding in controluce diviene perfetta per disegnare nell'aria l'energia emanata dal suo corpo in movimento; il buio che quasi inghiotte Bob Dylan sul palco della Albert Hall lo rende poco visibile ma riproduce l'atmosfera di raccoglimento necessaria all'ascolto della sua musica e dei suoi testi; l'adesione al corpo di Jimi Hendrix fa esplodere sullo schermo la sensualità istintiva della sua performance.
Anche nelle pause, negli interstizi tra un'esibizione e l'altra, tra un concerto e l'altro, nella vita quotidiana, insomma, Pennebaker è in grado di cogliere la persona che si cela sotto l'immagine dell'artista. Poi nuovamente l'artista riemerge, in un dialogo continuo e incessante tra dimensione pubblica e privata, come accade in maniera esemplare in *Dont Look Back*.

> La vita è la performance che interessa a Pennebaker, è il luogo privilegiato di questo sguardo proprio perché si dà come unica e non predeterminabile. [...] Questo è lo spazio nuovo e irripetibile della stagione a cavallo degli anni Sessanta e Settanta, dove la contiguità fra musica e musicisti, pubblico e istanze sociali e politiche è strettissima[2].

I documentari di Pennebaker rappresentano infatti lo specchio di un'epoca, di una cultura giovanile che nasce ed esplode e che trova nell'universo musicale la sua più autentica espressione. Di grande interesse, in questo senso, è *Jerry Lee Lewis: the Story of Rock and Roll*, uno dei film di montaggio del duo Pennebaker-Hegedus. Accostando materiali eterogenei (servizi televisivi, radiofonici e giornali d'epoca e le riprese dell'esibizione al Toronto Rock and Roll Revival del '69), il film affida alle immagini e ai suoni, senza bisogno di commenti o spiegazioni, il compito di tracciare la parabola, musicale e personale, di Jerry Lee Lewis. Contemporaneamente, emerge un ritratto del mondo giovanile che dalla compostezza trattenuta a fatica di fine anni Cinquanta giunge, in assoluta continuità, alla liberazione di fine Sessanta, con la musica a fare da ponte e filo conduttore, insieme causa ed effetto della mutazione generazionale.
Ciò che in fondo caratterizza il cinema di Pennebaker è l'intima corrispondenza tra immagini e musica. Affinità già presente nel primo cortometraggio del 1953, *Daybreak Express*, frammento di *cinéma-vérité* antesignano pre-digitale di *Star Guitar*, il videoclip diretto da Michel Gondry per i Chemical Brothers. Girato sul treno che attraversa New York, *Daybreak Express* è uno "sguardo musicale" che fonde le immagini della città e il jazz del disco omonimo di Duke Ellington. Le strade e gli edifici non sono semplicemente accompagnati dalle note, ma scaturiti da esse, come se il ritmo fosse la loro intrinseca qualità.

Alice Autelitano

Note

1. Goffredo Fofi, "Dylan e Pennebaker, biografia di una generazione", in Luca Mosso (a cura di), *Pennebaker Associates, cinema musica e utopie*, Milano, Agenzia X, 2007, pp. 9-10.
2. Simone Arcagni, "Pennebaker e il rockumentary", in L. Mosso (a cura di), *op. cit.*, p. 45.

III Biografilm Festival
Bologna, 6-10 giugno 2007

Memory for Max, Claire, Ida and Company (Allan King, 2005)

"Demenza" è una parola che presuppone l'assenza, la perdita – l'annebbiamento o lo sfaldarsi – della mente. La perdita dell'intelligenza, dell'intelletto, o più precisamente del pensiero in quanto tale, se si deve dare retta al vocabolario. Ma nell'etimologia della parola "mente" è nascosto anche l'ammonimento a ricordare, quel *memento* che fissa il nostro sé nel tempo, che àncora l'essenza di una persona alla memoria di una vita, alla consapevolezza di quel che è stato, dei giorni, dei mesi, degli anni passati. Il meraviglioso documentario di Allan King – uno tra i più noti filmakers canadesi – racconta la vita di un gruppo di anziani ricoverati in una clinica geriatrica di Toronto.
Gli ospiti del Baycrest Centre of Geriatric Care sono raccontati attraverso la ripresa della loro vita quotidiana – i pasti, le cure mediche, i colloqui con i famigliari e gli amici – e attraverso le conversazioni con il personale medico e i volontari che fanno periodicamente visita agli anziani ricoverati.
Il Biografilm Festival, che nasce con l'ambizione di celebrare le "vite" (con quell'arco sottile che ne sigla la grafica, che fa davvero pensare alla traiettoria di un "arco temporale", ad un ponte su cui si incammina il racconto di un'esistenza), ha bisogno di biografie compiute per riavvolgerne il nastro e raccontarle coniugando i verbi al passato. È per questo che i "vecchi" dovrebbero essere gli oggetti (e i soggetti) principali del racconto, i custodi di vite vissute, del tempo passato, dell'avventura degli anni. Nel lavoro di Allan King invece, i vecchi diventano l'emblema della fatica di ricordare. Della difficoltà – se non dell'impossibilità – di raccontare la vita. Claire, Ida, Helen, Fay, Rachel, Ruth e Murry, vittime della demenza senile o di qualche forma più grave di Alzheimer, vivono la loro giornata lottando con i ricordi che svaniscono: c'è chi non ricorda l'esistenza del marito con cui ha passato quarant'anni di matrimonio, chi non riconosce il volto della figlia, chi è ossessionato da un'unica immagine, un unico memento, salvato chissà come dallo sbiadirsi della memoria.
Claire è un caso estremo: ricoverata da anni nella casa di riposo ha stretto particolare amicizia con Max, un altro ospite, con cui condivide i momenti più belli della sua giornata. Max, dopo una caduta muore improvvisamente. Claire è informata del decesso dallo staff della clinica, ma ogni volta si dimentica di aver appreso della morte dell'amico. Così ogni giorno, quando chiede notizie di Max, Claire riceve la notizia della sua morte, rinnovando ogni volta il dolore e la ferita della perdita. Come una creatura mitologica, Claire è condannata a rivivere senza fine sempre lo stesso momento – prima la sorpresa per la notizia, poi lo strazio, la rabbia "per non essere stata informata", e infine la tristezza inconsolabile per la perdita di una persona amata. Claire è l'emblema della condizione esistenziale di questi anziani: la vecchiaia non è lo scrigno della memoria, il riordino razionale degli eventi passati, la conquista vittoriosa del senso e del significato, che arriva alla fine di una storia lucidamente narrata. No; i vecchi di Allen King vivono di attimi: attimi intensi, pregni di passione vivissima, attimi che lampeggiano nel buio per poi risplendere subito dopo con la stessa identica luce. La cecità della memoria è compensata dalla vivezza del sentimento; amore, odio, affetti e rancori, tutto viene vissuto con la passionalità di Ida, che piange disperata e un attimo dopo è "entusiasta, eccitata", talmente felice da non riuscire a esprimere quello che prova.

Silvia Colombo

Tra attrazione e narrazione: antologia di film Edison (1896-1908)

Un evento straordinario ha aperto il focus del Biografilm Festival dedicato a Thomas Alva Edison (1847-1931): un fonografo d'epoca ha riprodotto la voce del grande inventore, nello specifico un discorso promozionale in cui egli enumera le qualità fuori dal comune di questo nuovo mezzo. Naturalmente non soltanto al fonografo è legata la fama del geniale e controverso "mago di Menlo Park", il cui curriculum parla da sé: 1092 brevetti depositati tra il 1869 e il 1931; 3400 taccuini pieni di dettagli sulle proprie scoperte, ma anche di manomissioni effettuate, perlopiù, per battere la concorrenza sul tempo; centinaia di industrie negli Stati Uniti e in tutto il mondo partorite in seguito ai vari brevetti. Edison è, soprattutto, nell'immaginario collettivo, colui che ha avviato il processo dell'elettrificazione, e quindi il passaggio dall'era meccanica, emblema di uno sterile positivismo, a quella elettrica, avvolta, invece, da subito, da un alone fantastico: non a caso Edison divenne il "mago", e non a caso Villiers de l'Isle-Adam rese l'inventore protagonista del suo romanzo *Eva futura* (1886), facendogli progettare una donna automa.
Edison è stato uno dei pionieri del cinema – sin dalla messa a punto, con W. L. Dickson, del kinetografo (una delle prime macchine da presa) – ed all'interno del focus bolognese abbiamo potuto assistere ad un'antologia di film prodotti dalla Edison Manufacturing Company tra il 1896 e il 1908. *The May Irwin Kiss* (1896) o, più semplicemente, *The Kiss*, è un film di mezzo minuto dove gli attori May Irwin e John Rice si scambiano alcuni baci, riproponendo una scena della loro commedia *The Widow Jones*. Come si vede, i prestiti del cinema americano dalle altre arti sono immediati, e in questo caso destarono un effetto profondo sul pubblico. Questa serie di baci ripresa a distanza ravvicinata e su uno sfondo nero (all'interno del Black Maria, lo studio cinematografico di Edison) venne inizialmente mostrata nei kinetoscopi, gli apparecchi a forma di grande scatola e dotati di un oculare che permettevano ad una sola persona di vedere i primi, brevi film (per inciso, Edison vedeva in questi apparecchi il futuro del cinema, più che altro perché li riteneva più lucrosi economicamente). Quando, però, *The Kiss* venne proiettato sullo schermo, le grandi dimensioni dell'immagine destarono, con una intensità fino ad allora sconosciuta, eccitazione e scandalo, sfogo di pulsioni e tentazioni censorie: il cinema come macchina di spettacolo sta già prefigurando le sue potenzialità attraverso questa "attrazione" (per riprendere la nota espressione di "cinema delle attrazioni" coniata da Tom Gunning a proposito del cinema dei primi anni).
Immesso in una dimensione intertestuale è anche *A Romance of the Rail* (1903) di Edwin Porter, film pubblicitario i cui sottintesi potevano essere colti soltanto dal pubblico americano. Il marchio da promuovere è quello della compagnia Lackwanna Road, che trasportava carbone da una parte all'altra del paese attraverso i treni. Siamo di fronte, perciò, ad un film ferroviario, un sottogenere del film di viaggio che ha accompagnato la nascita del cinema a partire da *L'arrivo di un treno alla Gare de la Ciotat* dei Lumière (e che, nel caso di Porter, si concretizzerà, poco dopo, anche in *La grande rapina al treno*). L'attrice che appariva nelle campagne promozionali della Lackwanna, Phoebe Snow, era sempre vestita di bianco, in voluto contrasto con l'immagine di sporcizia che veniva associata alla ditta. Anche il film è costruito su questo paradosso.
Composto da sei inquadrature, *A Romance of the Rail* sviluppa una narrazione lineare, che può essere sintetizzata in quattro fasi: l'incontro, ad una stazione, tra Phoebe e un uomo, anch'egli elegantemente vestito di bianco; il corteggiamento tra i due mentre viaggiano sul treno (è in questa scena che un inserviente vorrebbe spazzolarli, ma essi, nella loro intatta bianchezza, rifiutano sdegnati); il matrimonio dei due personaggi, officiato sullo stesso treno; la discesa dei neosposi dal treno. Colpisce, tuttavia, al di là di questa progressione narrativa, il fatto che ogni inquadratura (o quasi) abbia una sua autonomia attrattiva, se così possiamo chiamarla: un paio di treni

sfrecciano sullo sfondo durante l'incontro iniziale, sintonizzando subito lo spettatore su un genere a lui noto; durante il corteggiamento, che si svolge su una piattaforma in coda al treno, l'inquadratura, nettamente divisa in due, mette in risalto, nella sua parte sinistra, il paesaggio circostante, come era nella tradizione del film di viaggio; nell'inquadratura finale, dopo che i due sposi si sono allontanati, due uomini sbucano da sotto il treno, e, anch'essi ben vestiti, rifiutano di essere spazzolati dall'inserviente (in questo caso l'evento, per quanto slegato dal corpo narrativo principale, si riallaccia al tema centrale della pubblicità).
Rispetto a questo "dispendio attrattivo", *Rescued from an Eagle's Nest* (1908) è più compatto e prefigura un amalgama organico tra attrazioni e narrazione. Diretto da J. Searle Dawley in collaborazione con Porter, il film racconta la cattura di un bambino da parte di un'aquila e il successivo salvataggio del padre. La famiglia si separa nella prima inquadratura quando il padre, boscaiolo, va a lavorare; da questo momento, le vicende dei personaggi sono mostrate attraverso un montaggio parallelo, in cui le inquadrature – dotate in buona parte di trucchi volti ad affascinare lo spettatore – distribuiscono sempre un'informazione coerente con l'impianto narrativo: da un lato vediamo il bambino che viene rapito dall'aquila, dall'altro il padre che, avvisato dalla moglie, va a recuperarlo nel dirupo dove si trova il nido. La maggiore articolazione del linguaggio è testimoniata anche dalla rapida alternanza dei piani: ad esempio, la scena della cattura è mostrata passando da un campo lungo ad un campo più ristretto. Va ricordato che, nel ruolo del boscaiolo, recita David Wark Griffith, il quale, divenuto regista in quello stesso 1908, farà del montaggio parallelo e del "salvataggio all'ultimo minuto" un marchio di fabbrica. Ma Griffith è anche colui che, quando passerà dalla casa di produzione Biograph alla Mutual, contribuirà alla battaglia delle compagnie produttrici indipendenti contro la Motion Picture Patents Company, il *trust* dominato da Edison.

Roberto Vezzani

Edison e il fonografo

LX Festival de Cannes

Cannes, 16-27 maggio 2007

Netta ripresa

Sgombriamo il campo dagli equivoci che il ridicolo codazzo polemico alla distratta *boutade* di Tarantino ha suscitato. Quest'anno non avere nessun film italiano in Concorso era *sacrosanto*. Perché mai Luchetti avrebbe dovuto svilire un Concorso di altissimo livello? E poi proprio quest'anno, in cui trionfa il nuovo (altalenante) cinema rumeno, che si propone obiettivi simili ai Luchetti di tutto il mondo (ricreare una storia collettiva del passato recente nazionale, con un occhio attento alla qualità "media d'autore"), ma vi perviene mille volte meglio di Rulli, Petraglia e (molto più defilati dietro la mdp) compari.
Certo, bisogna distinguere. Un conto è la malcelata ruffianeria, tutta colore locale e sceneggiatura a orologeria rabbonita dalla fintissima freschezza della macchina a mano, di *California dreamin'* (*Nesfarsit*) di Cristian Nemescu (morto l'anno scorso), che ha vinto la sezione *Un Certain Regard* col suo bozzetto su un manipolo di soldati statunitensi bloccati nella disorientata campagna rumena del 1999. Altro conto è il film che si è preso la Palma, *4 luni, 3 saptamini, 2 zile*, un aborto clandestino negli anni appena prima della caduta di Ceausescu raccontato con impressionante solidità. Cristian Mungiu, con pochi stacchi e un sospetto non piccolo di accademismo, marca strettissimo i suoi personaggi sapendo benissimo come far condividere la loro angoscia, e più in generale come gestire la pressione del fuoricampo (che qui è anche un potere invisibile e opprimente, che costringe a fare tutto, anche le piccole cose, incessantemente di nascosto), e dove valicarne i confini (non diciamo come: la visione chiarirà che sarebbe *spoiler*). Vera lezione di regia, umiltà, funzionalità. Servirebbe ai presuntuosi Zvyagintsev e Reygadas, che girano (rispettivamente con *Izgnanie* e *Luz silenciosa*) la loro versione della Caduta Dal Paradiso Terrestre, con tutti i cliché possibili del film d'Autore, dalla pioggia tarkovskiana ai pittoricismi, agli indugi temporali allo spiritualismo d'accatto (con spreco di richiami biblici), ai pianisequenza. Pesantissimi e insopportabili: Reygadas, dov'è finita la fracassona ribalderia inclassificabile di *Battaglia nel cielo* (*Batalla en el cielo*, 2005)?
Chi Autore lo è sul serio, e non delude, è Bela Tarr. La storiaccia (da Simenon) di soldi e sangue che è *The Man from London* gli serve a riannodare moderno e classico, Colpa cattolica e Destino tragico. In ogni pianosequenza (quasi il *brand* della modernità) fa capolino immerso nella durata un dettaglio che incarna quella fatalità negativa (tragica) che sappiamo destinata a scoppiare e che il protagonista non può controllare. Il suo scoppio violento, così come l'altrettanto traumatico innesco iniziale del dramma, non viene mostrato, come vuole appunto la tragedia, al pari dell'insistenza sul patire (lunghi primissimi piani dell'unica vera vittima della vicenda) a fronte dell'impotenza ad agire. La catarsi, però, sarà negata in un finale di squarciante intensità dal segno moderno per eccellenza: il denaro. Insomma: per quanto panottico sia il nostro vedere (e il pianosequenza iniziale in cui tutto è visto e controllato dalla cima di un faro, lo sottolinea) c'è sempre un residuo che elude la vista, che ci agisce e ci inghiotte ineluttabilmente.
Roy Andersson invece sulla tragedia, anzi sulla catastrofe, ci sghignazza sopra. Il suo sbalorditivo *Du levande* è una manciata di inquadrature perlopiù fisse, straordinariamente curate dal punto di vista spaziale (un Tati misto a Caligari) che ritraggono altrettante ordinarie, staticissime umane miserie (perlopiù sconnesse tra loro), scompaginate da una comicità scatenata, da continue impennate musical e saltuari (radi) movimenti. È lo spazio che imprigiona l'uomo, ed è lo spazio che lo salva, pare dirci Andersson: le sue gag sono appunto squisitamente di messa in scena, pure incrinature spaziali come solo i grandissimi del comico sanno fare. Andersson organizza certosinamente (e in modo inquietantemente simile a Ciprì e Maresco) i suoi materiali, tanto le "tenaglie" spaziali-architettoniche, quanto le vie di fuga (sguardi in macchina, musica, movimento, inserti onirici, comicità) ai fini di un perfetto cortocircuito tra pessimismo e speranza. Meccanismo non del tutto estraneo a *Import/Export*, due odissee speculari di un'infermiera ucraina emigrata in Austria e di un giovane *lumpen* austriaco che rompe col disgustoso patrigno in Ucraina per lavoro e resta lì a provare a rifarsi una vita. Spaccato di pietrificante cinismo, in cui tutto si riduce al brutale esercizio dei rapporti di forza ed economici: di conseguenza, l'inquadratura spesso fissa è ostinatamente centripeta, quasi a bruciare tutto nella bassezza dell'esistente, a chiudere ogni via di fuga. Che però nel finale si intravede, proprio quando il meccanismo si stringe fino a soffocare.
Il respiro (questa la traduzione di *Soom*, titolo del suo film) vero dentro a un meccanismo ossessivamente ripetitivo è però Kim Ki-Duk a trovarlo. Una raffinatissima sinfonia della ripetizione, che ritorna su tutti i temi e le forme care al regista coreano. Tutti i suoi film sono cita-

ti, chiamati in causa e "remixati" in *Soom* da una struttura narrativa fondata sull'anafora, sulla ripetizione in serie di ogni singolo elemento. Il risultato è l'illustrazione, forse mai così limpida nel cinema di Kim, che la ripetizione, quanto più si avvita su se stessa, tanto più facilmente trova un'apertura, una variazione inaspettata e spiazzante su un piano esterno ad essa, scardinante ogni ossessività di schema. Differenza e ripetizione, appunto – con folgorante lucidità. Un po' come l'incompreso *My Blueberry Nights* di Wong Kar-Wai, che all'inizio comprime "tutte le storie d'amore nel mondo" in una boccia di vetro piena di mazzi di chiavi, poi le srotola lungo le strade e il deserto statunitensi, così per gioco, per poi richiuderle di nuovo.
Ma insuperabile, in questo, rimane Tarantino, col finissimo, per nulla gratuito gioco di simmetrie registiche, narrative e metastilistiche tra le due metà di *Death Proof* che chi straparla di maniera si ostina a non vedere. Sorprendentemente, una eco di tutto ciò arriva anche a *Une vieille maîtresse*, gran film di Catherine Breillat (il suo migliore), che finalmente non si accontenta di inasprire la differenza sessuale, né la dicotomia hard/soft speculare a quella tra "la maman et la putain" entro cui è dibattuto il protagonista maschile: a dibattersi tra hard e soft non è il rappresentato, ma lo stile stesso del film, scisso tra la secchezza iperrealistica di come si attacca ai corpi e la prolissità inamidata di un dozzinale film in costume. In questo modo, la duplicità non è più solo questione di differenza sessuale, né di "carne o anima": lo slittamento binario è innanzitutto nel linguaggio, sicché il crinale (sempliciotto) tra l'astrattezza di esso e la "concretezza" dei corpi deraglia, aprendosi a una salutare complessità.
Thierry Fremeaux, patron della Croisette, ha ragione: con un'annata così, i Luc(c)hetti è meglio lasciarli a Ponte Milvio.

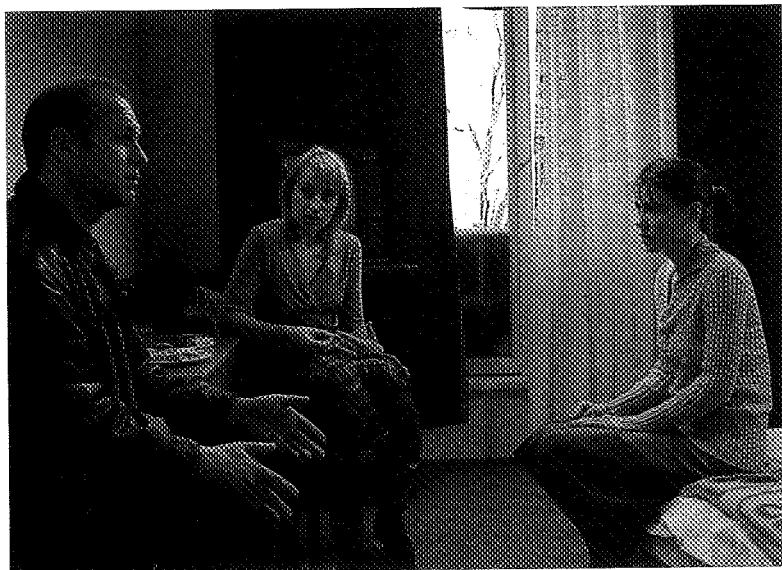
Marco Grosoli

4 luni, 3 saptamini, 2 zile

IX Udine Far East Film Festival

Udine 20-28 aprile 2007

Traiettorie orientali

Ben assestata sotto l'ombrello sociologico del "popolare", concepito più come "aggregante politico" che come catalizzatore estetico, la nona edizione dell'Udine Far East Film Festival ha portato avanti la sua attività di esplorazione geografica e traduzione interculturale, sfidando le "contraddizioni connotative" della sua selezione e trasformando il "cortocircuito co-testuale" in un ingrediente essenziale della sua identità.
Di conseguenza, l'eterogeneità del programma ha contraddetto qualsiasi tentativo di *tout se tient* critico o di astrazione "pan-geografica" eccedente le singole cinematografie nazionali[1]. Difficile trovare un filo conduttore fra il realismo poetico del cinese *One Summer with You* (Xie Dong, 2006), tanto sottile nel rappresentato quanto laconico nella rappresentazione, e la scarnificazione *action* del tailandese *Dynamite Warriors* (Chalerm Wongpim, 2006), ludica accumulazione narrativa di performance marziali e funamboliche; oppure fra il gigantismo *high budget* dell'*epic movie* hongkonghese *A Battle of Wits* (Jacob Cheung, 2006) tutto impostato sul conflitto melodrammatico tra le astrazioni militari e le pulsioni individuali, e il minimalismo *low budget* del coreano *Roommates* (Kim Eun-kyung, 2006), horror concentrazionario capace di coniugare ragioni economiche e generiche.
Difficile, ancora, scovare qualunque comunanza estetica fra il *romance* taiwanese *Eternal Summer* (Leste Chen, 2006), decantazione truffautiana del dramma psicologico *à la* Ming-liang, e il *demential* filippino *Agent X44* (Joyce Bernal, 2007), bricolage alimentare e "terzomondista" dello *spy movie* occidentale; oppure fra la trasparenza del coreano *200 Pounds Beauty* (Kim Yong-hwa, 2006), tutto giocato sulla seduzione delle superfici e dei suoi abissi, e la profondità del giapponese *Strawberry Shortcakes* (Yazaki Hitoshi, 2006), attenta osservazione entomologica del processo di desoggettivazione che tormenta il Giappone contemporaneo.
Se la retrospettiva dedicata alle geometrie *new wave* di Patrick Tam[2] – che con il "romanzo famigliare" *After This Our Exile* (2006), suo atteso ritorno dietro la macchina da presa dopo diciassette anni, si è piazzato al secondo posto negli *Audience Awards* – ha rappresentato il punto più alto della manifestazione, l'*Horror Day* – fra gli "imbarazzi prossemici" del giapponese *The Slit-Mouthed Woman* (Shiraishi Kôji, 2007) e gli "impacci esorcistici" del malese *Chermin* (Zarina Abdullah, 2007) – ne ha senza dubbio costituito il momento più basso. Curiosamente non inserito nella "maratona di genere", il *ghost movie* cinese *The Matrimony* (Teng Huatao, 2007) è stato l'unico horror a suscitare un certo interesse per via dell'incapsulamento narratologico – il film è infatti il "racconto di un racconto" di fantasmi – a cui l'ha costretto la censura[3] nel tentativo di relativizzarne la "portata fantastica".
Problemi censori a parte, proprio il cinema cinese, fra quelli presenti in lizza, è sembrato manifestare lo stato di salute migliore, chiaro riflesso di un'industria nazionale in crescita vertiginosa. Volendo abbozzare una tipologia dei titoli cinesi programmati, ci pare si possa distinguere fra film di "introversione giovanile" che, in vario modo, tematizzano lo scollamento fra un soggetto sociale "nuovo" (il giovane cinese "postdenghiano") e la società di riferimento (*Thirteen Princess Trees*, Lu Yue, 2006; *Young and Clueless*, Tang Danian, 2006), e film di "estroversione sociale", che rappresentano l'esplosione della società cinese tradizionale e la sua trasformazione in un'entità "fluida" in cui gli individui stentano a tracciare un percorso esistenziale coerente (*One Foot Off the Ground*, Chen Daming, 2006; *Curiosity Kills the Cat*, Zhang Yibai, 2006).
In confronto alla smagliante forma del suo "cugino continentale", il cinema di Hong Kong sembra invece ben più affannato: pur nella loro diversità, film come *Eye in The Sky* (Yau Nai Hoi, 2007), *Confession of Pain* (Andrew Lau, Alan Mak, 2006) e *On the Edge* (Herman Yau, 2006), portano avanti la stessa opera di dissezione dell'ormai stanco corpo noir di *Infernal Affairs*, magnificandone le isotopie tematiche o recuperandone il "contenitore stilistico" con risultati che, seppur non disdicevoli, non possono che apparire pianamente derivativi. Degni di distinzione solo *Dog Bite Dog* (Soi Cheang, 2006) e *My Name is Fame* (Lawrence Lau, 2006), il primo per il pervertito iperrealismo che ne vena il grottesco melodramma, il secondo per come declina il dramma individuale nell'"affettuosa" riflessività di un piccolo meta-cinema.
Le ampie selezioni coreana e giapponese, scisse fra *high-concept movies* e opere di più stratificato spessore, hanno messo in luce se non altro il dinamismo delle rispettive cinematografie, baciate negli ultimi anni da una poderosa ripresa industriale. Seppure un po' appannata in confronto alle scorse edizioni, anche quest'anno la Corea si è portata a casa l'*Audience Award* grazie a *No Mercy For the Rude* (Park Chul-hee, 2006), stralunato melodramma noir troppo imparentato con *Old Boy* (Park Chan-wook, 2005) per convincere davvero, e senza dubbio infe-

The Host

riore sia all'asciutta elegia gangsteristica di *A Dirty Carnival* (Yu Ha, 2006), sia alla nerissima speculazione esistenziale di *Cruel Winter Blues* (Lee Jung-bum, 2006). Fra l'ellittica circolarità narrativa di *Family Ties* (Kim Tae-yong, 2006), la fracassoneria autocompiaciuta di *Righteous Ties* (Jang Jin, 2006) e la piatta prurigine di *A Day For an Affair* (Jang Moon-il, 2007), è senza dubbio svettato *The Host* (Bong Joon-ho, 2006). Satira ecologista, politica o freudiana, *B-movie* di lusso o pastiche metafilmico che sia, *The Host* ha messo in luce come il cinema coreano abbia ancora qualche cartuccia da esplodere.

Appiattito per una buona metà su un non sempre ispirato giovanilismo di derivazione fumettistica (*Nana 2*, Otani Kentaro, 2006; *Arch Angels*, Issei Oda, 2006; *Death Note*, Shunsuke Kaneko, 2006; *Death Note: The Last Game*, Shusuke Kaneko, 2006), il Giappone si è comunque piazzato al terzo posto nel gradimento del pubblico con *Memories of Matsuko* (Nakashima Tetsuia, 2006), denso melodramma *pop* capace di accordare l'allegoria cristologica individuale all'impietosa ricostruzione di una passato storico collettivo. Se la festosa oleografia audiovisiva di *Sakuran* (Mika Ninagawa, 2007) e l'eccentricità *tecno-fantasy* di *Dororo* (Akihiko Shiota, 2007) sono degni di menzione, è stato soprattutto *Hula Girls* (Lee Sang-il, 2006) a lasciare il segno nella selezione nipponica per la densità metaforica con cui riassume il passaggio epocale dall'industria pesante alla "post-industria" leggera, dalla produzione reale alla ri-produzione dell'iperreale.

Federico Zecca

Note

1. Cfr. Pier Maria Bocchi, "Il cinema d'Oriente è morto", *Film TV*, n. 19, 13 maggio 2007, p. 3.
2. A cui il Festival ha dedicato anche una ricca monografia curata da Alberto Pezzotta.
3. Le tematiche sovrannaturali sono infatti vietate dalla censura cinese.

Scent of waters: Fior di Ciliegio corre con le lupe

Sakuran (Mika Ninagawa, 2007)

È l'acqua un "liquido trasparente incolore, privo di odore e di sapore"? Per confutarne la presunta impersonalità sarebbe bastato riuscire a sopravvivere alle scomodissime poltrone del Teatro Giovanni da Udine per centoundici minuti di fila, rapiti dalle splendide immagini della regista Mika Ninagawa. L'acqua possiede la reciprocità della permeabilità: pervade ed è al contempo pervasa da qualsiasi sostanza la attraversi. La sua è la caratteristica precipua di una entità gilanica[2], a struttura mutuale, dedita all'accoglienza, al contenimento uterino che nutre e sostenta; una sostanza che ingloba, al contempo, una forza dirompente e distruttrice. *Sakuran* segue il flusso di una corrente impetuosa catturando lo spettatore con una fotografia densa e pittorica, inquadrature curatissime, una colonna sonora (Ringo Shiina) pirotecnica ed insolita, ancora più sorprendente al confronto con quella scelta da Sofia Coppola per *Marie Antoinette* (*id.*, 2006), un'opera che presenta più di un punto di contatto con la trasposizione cinematografica del *manga* ideato da Moyoko Anno. Un *mix* gustoso di passato e modernità: poco importa che rispetti o meno una storicità puntuale. Resta un'operazione onesta se paragonata alla discutibilità delle scelte compiute in *Memorie di una geisha* da Rob Marshall (*Memoirs of a Gheisha*, 2005), un film dalle acque torbide e malsane.

Le acque di *Sakuran* traducono la metafora dell'imprigionamento, all'interno del distretto a luci rosse di Yoshiwara, dell'anima-pelle di Kiyoha[3], in un acquario spoglio, popolato dalla nudità di pesci rosso-dorati, comunità affollata di animali e di umani inesorabilmente solitari. Sotto le squame scintillanti, sotto i *kimono* sontuosi e coloratissimi, resta l'involucro spoglio e vulnerabile che contiene l'anima. Pinne e seni affollano lo schermo, stordiscono con le loro (a)sonorità. Quali sono le passioni, i sentimenti, i dolori che custodiscono? Quante le lacrime che trattengono? Esistono, secondo Clarissa Pinkola Estés, oceani di lacrime che le donne non hanno mai pianto, perché sono state addestrate a portarsi dentro i propri e gli altrui segreti[4]. Le lacrime degli abitanti delle acque, come quelle del Clan delle Cicatrici[5] (al quale appartiene la bella *oiran*), sono invisibili, si disciolgono, ma scavano comunque le guance in cerca di una via di scampo. La natura fluida femminile costruitasi stratificandosi come una stalagmite, sulle lacrime, i flussi mestruali, i liquidi amniotici profusi dalle antenate che l'hanno edificata, spinge alla fuga verso un amore frainteso, guizza con un colpo di pinna dalla prigione-boccia che la contiene, anche se il salto comporta la morte per asfissia. Consapevole del momentaneo fallimento, attrae l'anima della donna ferita verso un fiume che consola, sulle cui rive si può rinnovare l'iniziale promessa offerta ed orgogliosamente rifiutata.

La fuga necessita di tempi certi e sincronismo di sentimenti: si nutre della pioggia lieve di petali di fiori di ciliegio (rimembranza visiva delle "bambole" di Kitano - *Dolls*, 2002) che con la loro leggerezza offrono asilo dalla forza di gravità che inchioda ad una vita erroneamente ambita o tragicamente imposta. Kiyoha percorre nella sua sorte indesiderata

Sakuran

quella che Clarissa Pinkola Estés chiama la discesa al *Rio Abajo Rio*[6] principiando un'iniziazione archetipica, lottando per recuperare le proprie strutture vitali e per conseguire una nuova saggezza attraverso lo sviluppo della parte selvaggia di se stessa. Kiyoha e Marie Antoinette, *Elephant Women* esibite come fenomeni del baraccone androcratico su di un palcoscenico perennemente illuminato, osservano il mondo in modalità differita, attraverso grate/finestre che segnano il confine da non oltrepassare. Pervase dalla nostalgia per l'antica natura de *La Loba* fiutano e seguono l'ombra della Donna Selvaggia acquattata dietro ogni donna. Poiché "ovunque e sempre, l'ombra che ci trotterella dietro va indubbiamente a quattro zampe"[7].

Piera Braione

Note

1. Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1991, p. 32.
2. Per la definizione di gilania e del modello mutuale e dei loro contrari (androcrazia/modello dominatore), rimando al saggio di Riane Eisler, *The Chaliche and The Blade. Our Histoty, Our Future*, New York, Harper Collins, 1987, tradotto in Riane Eisler, *Il calice e la spada. La presenza dell'elemento femminile nella storia da Maddalena a oggi*, Milano, Frassinelli, 2006.
3. Anna Tsuchiya rende un'interpretazione moderna della protagonista: una Edo-trasposizione di Ichiko, la motociclista interpretata in *Kamikaze Girls* (*Shimotsuma Monogatari*, Tetsuya Nakashima, 2004).
4. Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi*, Milano, Frassinelli, 1993, p. 366.
5. *Ivi.*
6. *Ibidem*, p. 254.
7. *Ibidem*

Sakuran

LVII Internationale Filmfestspiele Berlin
Berlino, 8-18 febbraio 2007

L'angelo manipolatore

Angel (François Ozon, 2007)

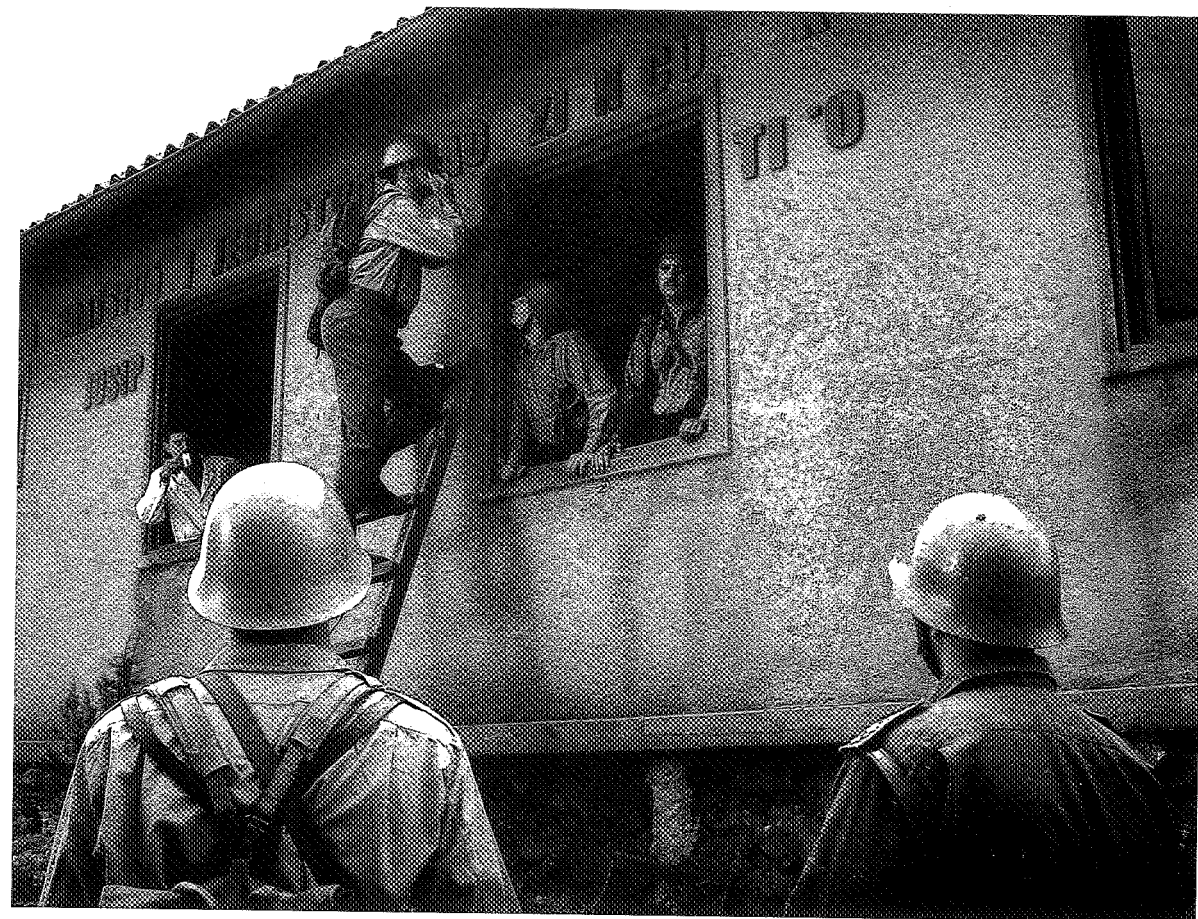
Con il nuovo capitolo di una produzione tanto regolare, una media di poco inferiore ad un film ogni anno, quanto discontinua per esiti e scelta dei contenuti, François Ozon realizza probabilmente la sua opera più riuscita. Alla sobrietà intimista del precedente *Il tempo che resta* (*Le Temps qui reste*, 2005) fa seguito un film che si propone di aggiornare abbondantemente le regole del melodramma americano degli anni '40 e '50. Troppo perverso per riuscire ad approcciare la materia in maniera ortodossa, il regista francese, dopo *Gocce d'acqua su pietre roventi* (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 2000), si riavvicina alla sensibilità di Fassbinder, col quale evidentemente non condivide soltanto la prolificità, ma anche un certo gusto per la stilizzazione e la volontà di rivisitare i codici classici in chiave del tutto personale, ottenendo un film per lui atipico, della durata superiore alle due ore, in costume e parlato interamente in inglese.
Così prende forma *Angel*, adattamento di un romanzo datato 1957 di Elizabeth Taylor (soltanto omonima dell'attrice americana), narrazione dell'elettrizzante scalata sociale di una scrittrice di romanzi popolari nel contesto inglese a cavallo della Prima Guerra Mondiale. Adolescente esaltata e cosciente del proprio (discutibile?) talento, figlia di umili droghieri della campagna inglese, Angel Deverell ottiene con una rapidità sconvolgente tutto quello che desidera: il successo letterario, il castello ammirato e vagheggiato da bambina, l'amore e la devozione di due rappresentanti, fratello e sorella, dell'alta società londinese. Tutta la prima parte del film è veicolata dalla mostruosa vitalità della protagonista, dall'instancabile forza creatrice al congenito e invadente pessimo gusto. Per contestualizzare la sua eroina, Ozon non esita ad utilizzare gli effetti più appariscenti: dalla musica orchestrale all'esibizione di costumi sfarzosi (per tacere della messa in scena di ogni possibile stereotipo legato al fascino volgare di un'arricchita), in un percorso che culmina con l'apparizione di un arcobaleno kitsch tale da far impallidire la sequenza del balletto sulle note di *Tanze samba mit mir* in *Gocce d'acqua su pietre roventi*.
Inoltre, il regista attinge a piene mani dalle figure dell'immaginario artistico del passato. Angel possiede l'arroganza, l'insolenza, il desiderio pressante di essere l'unica artefice del proprio destino, nonché l'indiscutibile fascino della Vivien Leigh/Rossella O'Hara di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). Ancora, eredita dalla flaubertiana Madame Bovary la confusione identitaria tra la vita reale e gli stereotipi creati ad arte dalla (sua stessa, in questo caso) letteratura e condivide, infine, con la Gloria Swanson/Norma Desmond di *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) l'esilio nella prigione dorata del suo castello, approdo finale dell'inequivocabile schema "ascesa e caduta" che tanto ha caratterizzato l'impostazione del melodramma. Egoista, superficiale e tirannica manipolatrice snob, Angel mantiene soltanto un aspetto dell'entità di cui porta il nome, l'assenza della sessualità.
In un serpeggiante ammiccamento omosessuale (che solitamente affascina Ozon, ma che in questo caso non viene approfondito), la protagonista mette tutte le sue energie nella creazione "artistica" e alla fisicità, che non pare interessarla, preferisce una romanzesca visone dell'amore biecamente romantica: in un delirio infantile e sentimentale non ama il suo uomo, ma la figura a lei più congeniale del pittore incompreso e maledetto. E proprio l'importanza delle "figure" che si stagliano sullo sfondo di questa vicenda personale giustificano l'insolita durata del film di Ozon: il regista traccia allo stesso tempo i destini isolati dei personaggi che si intrecciano e un ritratto di quell'Inghilterra edwardiana di inizio secolo poi spazzata via dalla guerra. Allo sguardo dell'impeccabile protagonista si affianca soprattutto il contrappunto offerto del personaggio di Charlotte Rampling (la moglie dell'editore), il cui punto di vista, il solo che si manifesti indipendente, oggettivo e distanziato, muta all'interno dello sviluppo narrativo del film parallelamente a quello dello spettatore: la Rampling non smette di sottolineare la volgarità del successo della scrittrice ma, d'altra parte, finisce per cedere al fascino dell'energia creatrice, a prescindere dello stile letterario. In fondo, il problema che viene affrontato in *Angel* non riguarda tanto la facile opposizione tra pubblico e critica, ma quello, palesemente più perfido e profondo, tra accoglienza coeva e riconoscimento postumo, in un'estetica della sparizione che ossessiona Ozon fin dai tempi di *Sotto la sabbia* (*Sous la sable*, 2000) e che in questo capitolo viene utilizzato come arma dalle classi dominanti per costruire una sorta di riserva culturale.

Giorgio Bacchiega

XVIII Trieste Film Festival
Trieste, 18-25 gennaio 2007

Karaula (*Border Post*, Rajko Grlić, 2006)

Karaula

Vincitore del premio del pubblico all'ultimo Trieste Film Festival, *Karaula* è un film che manifesta almeno tre fattori di interesse. Anzitutto, segna l'atteso ritorno del croato Rajko Grlić al lungometraggio di ambientazione balcanica dopo molti anni di assenza dalla scena cinematografica dell'ex Jugoslavia. Fra i massimi esponenti del cosiddetto "gruppo praghese", dopo il 1991 Grlić si era allontanato dalla neo-indipendente Croazia per andare ad insegnare cinema prima a New York e poi all'Ohio University. In seconda battuta, *Karaula* appare come il film della (ri)conciliazione economica post-jugoslava, dal momento che Slovenia, Croazia, Bosnia Erzegovina, Serbia e Macedonia – vale a dire tutte le ex Repubbliche Socialiste di Jugoslavia escluso il Montenegro – hanno congiunto gli sforzi produttivi per permetterne la realizzazione. Oltre a fornire al film un investimento simbolico socialmente non indifferente, queste partecipazioni produttive si riflettono sulla composizione multinazionale del cast[1], che Grlić riesce a trasformare in un elemento funzionale al realismo della messa in scena, laddove la diversa provenienza "extratestuale" degli attori si accorda perfettamente a quella dei personaggi rappresentati. Infine, e soprattutto, *Karaula* si impone all'attenzione degli spettatori dell'ex Federazione Socialista[2] come un coraggioso tentativo di (ri)costruire una comunità narrativa "neo-jugoslava", come momento di "affabulazione collettiva" capace di fornire una "trama" al vissuto comune e di rendere intelligibile l'esperienza del passato recente.
Trasposizione cinematografica del romanzo *Ništa nas ne smije iznenaditi* (Niente deve soprenderci, 2003) di Ante Tomić, che ha collaborato con Grlić alla stesura della sceneggiatura, *Karaula* è ambientato sul lago di Ohrid, in Macedonia, a un tiro di schioppo dal confine albanese. Nella primavera del 1987, mentre Slobodan Milošević compie il suo "famoso" viaggio in Kosovo[3], un annoiato gruppetto di soldati jugoslavi, posto a guardia del valico di frontiera, conta i giorni che li separano dalla fine della "naia". Accortosi di aver contratto la sifilide, il tenente Pašić, comandante della postazione, si inventa una guerra contro l'Albania per ritardare il suo ritorno a casa, dove l'attende la moglie. Tutto sembra filare liscio, finché la situazione precipita e il tenente muore per mano del soldato Ljuba.

Opera capace di sostenere differenti livelli di lettura, *Karaula* manifesta anzitutto elementi da "Kammerspiel militare", sfruttando l'isolamento geografico della postazione di frontiera per mettere in scena il teatro di una piccola umanità scissa fra autoironia e desolazione interiore. Lungi dall'interessarsi alla satira antimilitarista, il film rappresenta infatti la progressiva dissoluzione del potere "denazionalizzante" dell'esercito jugoslavo, che da dispositivo di "soggettivazione federale", diviene mero contenitore di segni esteriori, pronti ad essere riutilizzati alla bisogna (emblematica, al riguardo, la sequenza della riscrittura da parte di Ljuba dell'aforisma titino che ricopre la facciata della caserma). Nello stesso tempo, *Karaula* si presenta anche come una squisita *black comedy* jugoslava, punteggiata da un umorismo paradossale e pervasa dal sottile senso dell'assurdità del quotidiano. Si pensi all'incontro fra il soldato Sinisà e la moglie del tenente Pašić al mercato di Ohrid: lo straniante stridio di una sirena (splendido esempio di "suono acusmatico") e l'improvvisa immobilità della folla circostante, costituiscono sia un elemento dal forte valore referenziale e rappresentativo (la sirena commemora infatti il settimo anniversario della morte di Tito, esplicitando le coordinate temporali della diegesi), sia una evidente sottolineatura enunciativa dell'avvenuto innamoramento reciproco. L'asse *black comedy* viene violentemente spezzato dal drammatico scioglimento finale, evidente "prolessi" della tragedia storica di là da venire. Ad un altro livello, infine, *Karaula* si propone come grande allegoria politica, capace non solo di accordare le tragedie individuali dei personaggi alle tensioni nazionali responsabili del crollo dell'ex Jugoslavia[4], ma anche, e soprattutto, di trasformare le prime nella deformazione anamorfica delle seconde. La strumentalizzazione del "pericolo albanese" da parte del tenente Pašić rappresenta infatti il raddoppiamento "basso-mimetico" della medesima strumentalizzazione condotta su ben altra scala, e nello "stesso tempo diegetico", da un Milošević in piena scalata politica. Non a caso, i numerosi "inserti" radiofonici e televisivi dedicati al leader serbo che punteggiano il racconto non svolgono tanto la funzione di cornici storiche, quanto quella di contrappunti tematici fra i due piani del discorso.
Opera eteroclita e stratificata, *Karaula* si presenta in conclusione come un interessante tentativo di porre in essere un'indagine "decentrata" di quel periodo di passaggio che ha visto la Jugoslavia passare dal campo socialista al fuoricampo della sanguinosa implosione nazionale.

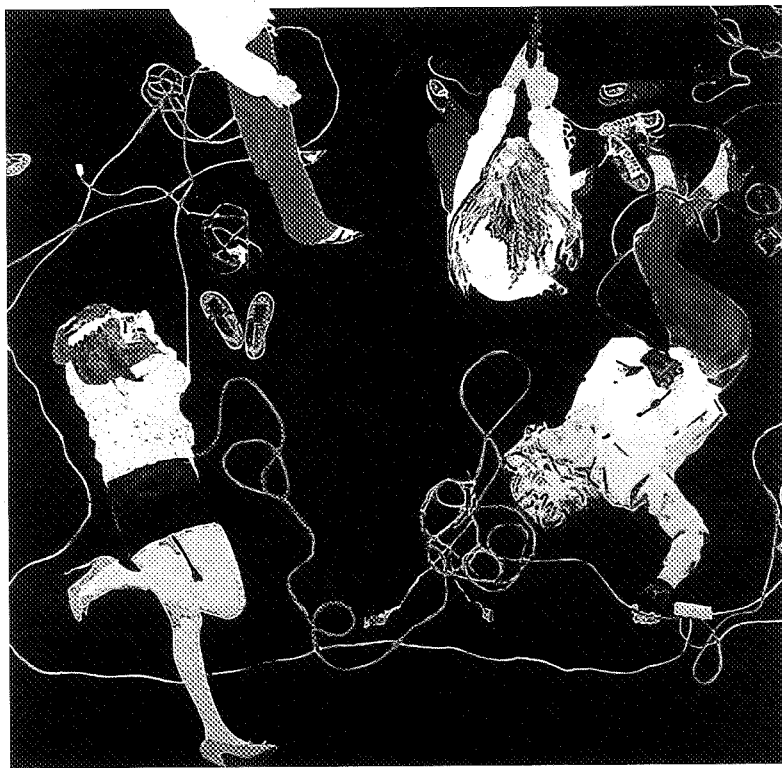
Federico Zecca

Note

1. Il cast include il bosniaco Emir Hadžihafizbegović, i serbi Sergej Trifunović e Bogdan Diklić, la macedone Verica Nedeska, il croato Toni Gojanović e lo sloveno Tadej Troha.
2. È importante notare che gli spettatori dei diversi paesi ex jugoslavi hanno ottimamente risposto al richiamo di *Karaula*, trasformandolo in un significativo successo nei rispettivi botteghini; cfr. Vladan Petkovic, "*Border Post* Unites Former Yugoslavian States", *ScreenDaily.com*, http:// www.borderpostmovie.com/download/docs/ScreenDaily.com.pdf (26 aprile 2007).
3. Il viaggio in Kosovo di Milošević nel 1987 viene considerato come l'inizio della politica nazionalista serba.
4. Cfr. Asaf Dzanic, "Croatie. Vers l'Europe", *Cahiers du Cinéma*, Hors-série "Atlas 2007", maggio 2006.

Future Film Festival
Bologna, 17-21 gennaio 2007

Videogames after Manetas

Il Future Film Festival, se da sempre si propone come appuntamento annuale sulle nuove frontiere del cinema e del digitale, quest'anno giunto alla sua nona edizione, sembra aver in parte mancato la promessa di vetrina del nuovo infografico, quantomeno nella proposta della programmazione tradizionale. Se ormai l'immagine digitale è diventata prassi stabile e costante del panorama cinematografico contemporaneo, e se la sua istituzionalizzazione coincide con una perdita di interesse e di curiosità per i prodotti che dal suo utilizzo ne derivano, allora la programmazione del Festival mostra appieno questa stasi, che è sia di ordine creativo che produttivo, ma che concerne anche una certa stanchezza in campo analitico. Se, quindi, dal palinsesto ufficiale pare trasparire la paludata incertezza dell'immagine infografica, spiragli di attrattiva sembrano farsi strada proprio attraverso la programmazione marginale, quella che in ogni festival fa da ornamento al panel principale e dalla quale, con sempre maggiore frequenza, emergono gli spunti e le suggestioni più succulente. Lo conferma la sezione collaterale della manifestazione bolognese *Future Film Game*, dedicata al panorama dei videogame e che quest'anno ha avuto come ospite Miltos Manetas, eclettico ed esuberante artista di origine greca che da tempo dedica il suo lavoro al mondo del *gaming* e del Web.
Controverso, provocatorio, *dandy* e squisitamente naïf, ma per nulla sprovveduto, Manetas si forma come pittore all'Accademia di belle Arti di Brera e dedica parte del suo lavoro ad una produzione di tele raffiguranti oggetti e individui alle prese con strumenti di interazione quotidiana: cavi, *console* e *gamepod* popolano i suoi quadri, descrivendo percorsi intricati di interfacce hardware e interattività.
A questa prima produzione prettamente figurativa, nel 1996 Manetas affianca un lavoro più innovativo e concettuale, ispirato al mondo dei videogame. La serie di video che l'autore continua a produrre nella raccolta *Videos after Videogames*, è il lavoro di riciclaggio dei punti morti dell'esperienza videoludica che l'autore estrapola e ai quali conferisce autonomia di fruizione. In questo ciclo di opere, Manetas lavora sui *loop* e su quei passaggi dei videogame dove il giocatore si trova sostanzialmente solo, privo di quegli indizi che lo aiuterebbero ad uscire dal labirinto del gioco. In questi video, il giocatore gioca contro il videogame, o meglio lascia che il videogioco si giochi da solo. Tutti ci siamo chiesti cosa succederebbe se smettessimo di impartire ordini al nostro avatar. Manetas l'ha fatto. Ha lasciato la *console* e ha registrato le reazioni del *game*. Con il termine *game* si intende la struttura astratta, le regole di funzionamento di un gioco, mentre con *play* si identifica il processo di gioco attivato dal giocatore che si presuppone realizzi, attraverso una serie di performanze, le virtualità del *game*.
I video di Manetas mandano in cortocircuito le dinamiche del *play* e del *game*: se in italiano questa distinzione circa la doppia natura del gioco si perde, basta guardare un video di Manetas per comprenderne la rilevanza. Rinunciando al suo ruolo di ingranaggio, Manetas non partecipa all'atto di gioco, ma si limita ad osservare, e così facendo mette in crisi il processo enunciazionale del videogioco. Vedremo quindi Mario russare in un giardino, alcuni soldati pensosi seduti sui gradini di un seminterrato, oppure leggeremo negli occhi sperduti dell'avatar di Carl Denham – il regista avventuriero di *King Kong* (Peter Jackson, 2005) – l'ansia e il panico di una irrequietezza che non cessa di tendersi. Questi lavori non solo sono rivelatori di prospettive peculiari dell'esperienza videoludica, ma rivelano, caricando di un potenziale matafisico la struttura del gioco, la drammaticità di *essere avatar*.
Nel 2002, deciso a scuotere con risoluta ironia il mondo dell'arte contemporanea e della *net.art*, Manetas fonda il nuovo movimento *Neen* con un manifesto contraddittorio, altalenante e spiritoso, che nonostante la scarsa progettualità individua elementi chiave della riflessione attuale circa i territori del digitale e del Web. Il movimento autodefinitosi – il cui nome è il frutto di una ricerca commissionata dallo stesso Manetas alla nota brand-factory Lexicon (la stessa che ha battezzato i *Powerbook* e *Pentium*) – basa la sua ricerca sull'opposizione tra *Telic* – qualcosa diretto o che tende verso un preciso punto di arrivo, mosso da un proposito – e *Neen* che invece è "Telic that went nuts", cioè tutto ciò che non è programmatico, che disperde, che è ludico disordine. Forse alcuni esempi meglio aiuteranno a comprendere il territorio in cui si muovono le Neenstars, un territorio che innalza il Web a forma espressiva principale. Alcune delle opere più conosciute di Manetas, nella recente fase *neen*, sono www.jacksonpollock.org, sito in cui l'utente può sperimentare la tecnica del *dropping*, oppure una serie infinita di finti siti Web che nascono da una sorta di impulso all'acquisto di domini dedicati a illustri esponenti di varie avanguardie pittoriche[1]. In queste pagine Manetas sentenzia con sardonici e lapidari messaggi, attribuiti ai titolari dei finti siti Internet, circa il futuro dell'arte che sta, neanche a dirlo, in rete.

Milton Manetas dogs and cables

Su un ennesimo *fake-site*, dedicato questa volta a Francesco Bonami pittore, critico e curatore di diverse mostre ed esposizioni di arte contemporanea, Manetas pubblica un ulteriore manifesto *neen* che riporta le regole d'oro per la pittura all'epoca della riproducibilità digitale: il sito http://www.francescobonami.com/ oltre a elencare i dieci punti cardine della pittura *neen* – insistendo su questioni come il dovere di copiare e permettere ad altri di farlo, l'abolizione dell'astrattismo se non è riconducibile ad un modello riproducibile da terzi, l'utilizzo di assistenti che facciano il lavoro al posto dell'artista, l'uso di materiali costosi affinché si crei l'urgenza di vendere le opere per coprire le spese sostenute – è la risposta che Manetas offrì proprio a Francesco Bonami, il quale nel 2003 commissionò per la Biennale di Venezia un lavoro all'artista.
Sospeso tra la *boutade* e il Situazionismo 2.0, il lavoro di Manetas, nel suo essere senza un centro e senza una direzione, rivela aspetti essenziali di un fare artistico che confonde le regole fisse della comunicazione, che rinnega la centralità del gesto creativo in favore di un fare collettivo che nella Rete trova il massimo del potenziale espressivo.

Roberto Braga

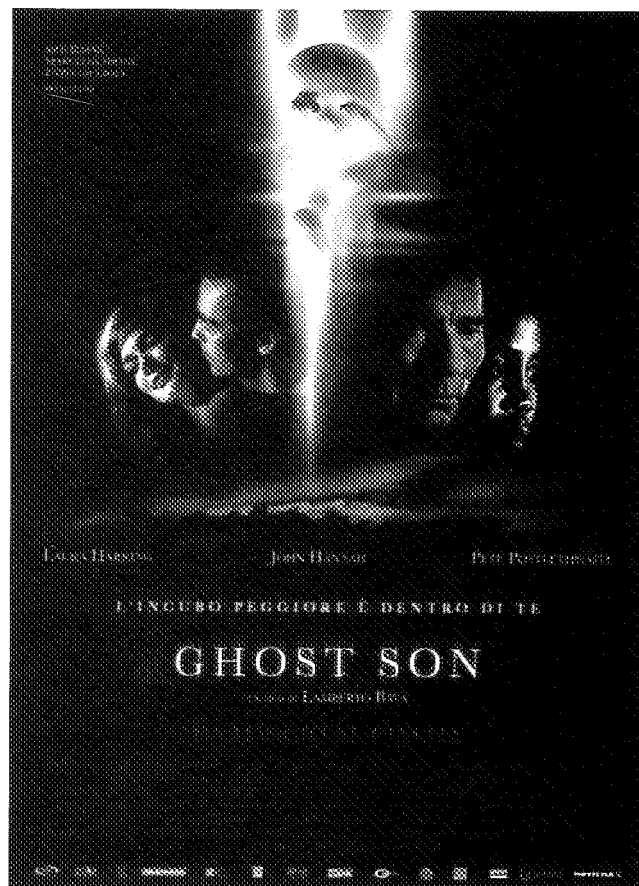
Note

1. Alcuni esempi illustri: http://www.kosuth.com, http://luciofontana.com/, http://guydebord.com/

VII SciencePlusFiction. Festival internazionale della fantascienza
Trieste, 21-26 novembre 2006

Ils (David Moreau e Xavier Palud, 2006)
Ghost Son (Lamberto Bava, 2006)

Lo scorso novembre si è svolta a Trieste la nuova edizione di SciencePlusFiction. La ricca selezione, oltre ad una pregevole retrospettiva dedicata alla fantascienza francese, si è dimostrata attenta anche ad altri generi che compongono l'universo del fantastico, in particolare all'horror.
Lo spettatore della rassegna ha avuto allora modo di assistere alla proiezione di due film che possono essere assunti come pietra di paragone di opposte tendenze in seno alla produzione orrorifica europea: da una parte il francese *Ils* degli esordienti David Moreau e Xavier Palud, dall'altra *Ghost Son*, ritorno al cinema di Lamberto Bava.
Il primo, che questa primavera è stato distribuito in pochissime copie in alcune città italiane (con il titolo, per il mercato estero, *Them*), è reduce dal primo premio al Ravenna Nightmare Festival. Si tratta di un film che da una parte si inserisce pienamente nell'ambito delle caratteristiche tematiche e formali degli horror internazionali più recenti, e dall'altra riesce a imporsi per la radicalità di alcune scelte. Il soggetto è di una semplicità disarmante: una coppia francese residente in Romania, composta da un'insegnante di lingua in una scuola media e da un giovane scrittore un po' svogliato, viene assediata, all'interno di una villa troppo grande per due persone, da un gruppo di nemici invisibili, la cui identità ci viene celata per due terzi del film. La vicenda si svolge quasi in tempo reale, e i personaggi sono a più riprese costretti a separarsi per cercare aiuto: questo significa che per forza di cose il film è parlato pochissimo, e che per mantenere desta l'attenzione e tenerci nascosta l'identità dei persecutori, la regia si deve affidare a un tour de force visivo (l'azione è sempre focalizzata sui due protagonisti e pertanto abbonda l'uso delle inquadrature in soggettiva), volto ad ottenere il massimo nel minor tempo possibile, cosicché il film dura soltanto 77 tesissimi minuti, contro le quasi due ore cui siamo stati abituati di recente.
Dicevamo che il film si inserisce pienamente all'interno dell'horror internazionale contemporaneo. L'est europeo è diventato il nuovo spazio del perturbante, un po' come nel cinema degli anni '30: non si tratta più però di una terra dove la superstizione o al contrario una scienza superomistica offuscano la ragione, bensì di un luogo (confusamente) percepito come teatro di recenti guerre e sanguinose rivoluzioni, in cui la recente ripresa capitalistica si associa al riemergere di sacche di inaudita violenza. Così nella serie *Hostel* (*id.*, Eli Roth, 2006, 2007) la Slovacchia è base di una società che recluta vittime per ricchi uomini d'affari con il pallino della tortura, mentre nella commedia horror britannica *Severance* (Christopher Smith, 2006) dei rambo exjugoslavi continuano la guerra nelle foreste Ungheresi; in *Ils*, peraltro, lo spunto è dato dalla cronaca, e chi ricorda qualche reportage di metà anni '90 sulle città rumene non avrà grosse difficoltà ad attribuire in anticipo un'identità agli aggressori (non che questo pregiudichi la fruizione, tuttavia). Il trattamento iconografico, a prescindere dal tono del racconto o dalla produzione, è il medesimo in tutti i film citati: umidi esterni fangosi, cieli cupi, cui fanno da contrasto i colori accesi dei vestiti dei protagonisti o delle pitture scrostate degli interni, tutti rigorosamente "da rammodernare".
La struttura del film però si discosta da questi ultimi esempi (più vicini allo slasher tradizionale), nel senso che estremizza la disperazione e il nichilismo dell'horror recente, il gusto per la rappresentazione della tortura e per la gratuità dei gesti, inserendoli in un meccanismo di suspense privo di pause; per il resto lo si potrebbe paragonare a un utopico *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) nel quale non ci sono alibi metacinematografici e i personaggi non parlano in continuazione.
All'estremità opposta troviamo *Ghost Son*, coproduzione italo-anglo-ispanico-sudafricana nella quale tristemente si cerca di far ripartire un horror italiano che da anni non esiste più. Che via si sceglie? Quella della pompositá produttiva (il cast internazionale, sebbene di seconda scelta, le location africane) associata ad un soggetto che sa di naftalina. La memoria selettiva dello spettatore tende a restituire, all'uscita del cinema, una sorta di ibridazione del solito *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) con il tutt'altro che riuscito esordio registico di Lamberto Bava a fianco del babbo (*Schock* [sic], 1977), in pratica cioè ci troviamo di fronte a una donna rimasta da poco vedova, il cui figlio, che ancora porta in grembo, viene posseduto dallo spirito del padre. Verrà alla luce un infante che a sei mesi di vita non sa se fare fuori la mamma lasciando pericolosi giocattoli in cima alle scale, oppure se inscenare torbide situazioni che strizzano l'occhio al recente (e parimenti infame) *Birth* (*Birth - Io sono Sean*, Jonathan Glazer, 2004). Abbiamo parlato di memoria selettiva perché arrivare alle conclusioni sopra riportate comporta una serie di scarti tra possibilità narrative che si aprono come ventagli ad ogni sequenza, solo alcune delle quali avranno il privilegio di essere condotte da qualche parte: in ordine sparso, abbiamo tarantole che strisciano in cassette degli attrezzi in cui nessuno metterà mai la mano, domestiche minorenni che convivono con il fantasma della madre morta ammazzata anni prima, un medico che fa il razionalista e si tiene al collo amuleti contro il malocchio, iene iettatrici che infilano la porta di casa mentre si cucina: per portare a 100 minuti lo script di un brutto episodio di *Masters of Horror*, si fa di tutto.
All'opposto di *Ils*, *Ghost Son* è l'emblema della sceneggiatura e dei modi di produzione inutilmente dispendiosi, in questo caso al servizio di un cinema di genere italiano che si crede di dover far ripartire da vent'anni fa, e del quale sembra essersi persa ogni finalità (quella di fare paura in primis); ma la Francia non sembra destinata a stare meglio, visto che Moreau e Palud sono già stati assorbiti da Hollywood, che li ha piazzati, come il conterraneo Aja, a fare dei remake (*The Eye*, dall'omonimo film hongkonghese di Oxide e Danny Pang, 2002, è già in postproduzione, produce Tom Cruise), in un momento in cui i rifacimenti di film orientali non li vuole più vedere nessuno, e lo stesso horror asiatico è in crisi da anni.

Francesco Di Chiara

Ghost Son

Sul vero e sul falso: lo strano caso dell'*archive footage*

1. *Che cos'è il* found footage*?*
Qu'est-ce que le cinéma? Bazin rispose nel 1945: è "la mummia del cambiamento"[1]. Sul tema, scrisse un saggio. Entrò così nella Storia, diventando quel mostro sacro dei *Cahiers du Cinéma*, che diresse con evidente indole giansenista fino alla morte, prima della svolta filocinese. Una risposta da credente dunque. Per Bazin, il cinema possiede tutti i tratti della fotografia, salvo un dettaglio di natura ontologica: la durata. Finalmente, fissandosi sulla retina, l'immagine delle cose corrisponde religiosamente a quella della loro durata. Basta la biella del proiettore perché la luce restituisca il movimento dei corpi, *ergo* l'apparenza della vita. Ecco che il cinematografo ripara ad un mito antichissimo che è il nostro bisogno primordiale di realismo. Non a caso, prima di affermarsi nell'arte, il lemma "realismo" fu coniato nel Medioevo (XV sec.) dai teologi, nell'ambito di un complesso dibattito sugli universali (*alias*, concetti). Rispetto al cinema, d'accordo con Bazin, chiameremo realista quello stile che rivela il reale. Nel film il nostro doppio ci sopravvive e insieme patisce, pertanto ci procura quel sottile piacere che desta la pietà e il timore. Con la *mimesis* il meccanismo epico è scopertamente al lavoro. Di nuovo, che cos'è il cinema? Luce nel suo divenire mentre scopre la luminanza del reale. Esiste poi un cinema che svela il reale nella sua complessità. Bazin lo esalta, e lo distingue da un secondo tipo che associa al film di puro montaggio; così che implicitamente ne squalifica anche la materia più consueta, ossia l'*archive (found) footage*. È chiaro: una serie di frammenti infligge una frattura multipla e scomposta alla durata della sequenza. Anche se di cronaca, il *found footage* segna dunque i limiti del realismo? Lo stesso vale entro il genere documentario che tale fu chiamato da Grierson nel 1926 (recensendo *Moana* di Flaherty sul *New York Sun*) con aperti intenti politici? Andiamo per ordine. Partiamo dagli studi più avanzati che, significativamente, tornano alle radici: alle avanguardie storiche.

Qu'est-ce que le found footage*?* A questa domanda si danno risposte diverse e contrastanti. Qui se ne discute sperimentalmente, sulla scia di studi esteri assai defilati. Tra gli storici aprì pista, l'inglese Jay Leyda (che peraltro inizia dallo studio del film di montaggio, in URSS, tra il 1933 e il 1936) si chiede nella Prefazione a *Film beget films*, che cos'è il *compilation film* (o film di montaggio di cronaca)? Dato che il paradigma si declina in *library film, stock shot film, chronicle montage film*, Leyda si sente smarrito. Sa esclusivamente che il compilation film si genera via moviola; con materiali già esistenti risalenti ad un passato più o meno remoto; e *last but not least*, deve fondarsi su idee forti. Quando *rushes* di *newsreel* diventano documentario, abbiamo un compilation: il punto è manipolare[2]. Di conseguenza, va ribadito, se nel 1964, l'indagine sul film di cronaca s'era appena avviata, quella sul *found footage* (che interseca ampiamente la categoria) era tanto meno concepibile. Ancora oggi, resta una "scienza senza nome".

Secondo Michael Zryd e William C. Wees[3], il *found footage film*, in senso stretto, è un sottogenere (*ergo* si distingue per stile e soggetto) specifico del cinema sperimentale post-moderno (New American Cinema, neoavanguardie europee) che integra materiali precedentemente ripresi in nuove produzioni (tramite montaggio o *collage* e/o sovrimpressioni)[4]. Di norma, è sufficiente che il footage in questione non sia stato girato dall'Autore del film in cui è riprodotto. Non rientra nel caso, l'*home movie* (termine che talvolta indica il formato 8mm e super8 *strictu sensu*) e cioè il film realizzato da un parente ad uso e consumo esclusivo della famiglia. Vanno però considerate anche le eccezioni destinate a proiezione pubblica; una per tutte: il diario filmico dei fratelli Mekas verso casa dopo 27 anni in *Viaggio in Lituania* (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972). Nel 1961, interrogato su quello strano *mélange* di fonti che è il suo cinema, Jonas Mekas risponde che non deve scadere in pura soggettiva. L'uso quasi invisibile di *found footage* millesimato evita il danno, e insieme supporta proprio questa terza via che Mekas chiama "Realist Cinema"[5]. D'altronde, solitamente, il *found footage* serve per dare l'impressione istantanea di un sito anche immaginario: ad esempio, in *L'ignoto spazio profondo* (*The Wild Blue Yonder*, Werner Herzog, 2005), i 16mm NASA del pianeta terra situano l'alieno nell'ennesimo misterioso esodo galattico.

In conclusione, il caso si complica. Difficile collocarsi. Quindi limando fino all'osso, ci limiteremo a dare un'etimologia di questo misterioso lemma; il footage[6] è la cifra impressa sulla *machette* del film negativo a ragione di una unità per piede (33cm circa). Questa unità di misura arcaica *very British* rinvia agli anni Venti.

2. *Nel montaggio: l'ideologia nascosta*
Dunque un frammento di *found footage* reca impresso in sé qualcosa di unico: possiede un'aura. Vi sono immagini che non mancano di naturalezza, bensì di natura. Di norma, l'inserto documentale supplisce a questo difetto; in quanto rudere, stappato al tempo, conserva un che di magico. Diversamente attualizzato, il *found footage*, come la rovina, appartiene ad una zona franca. Fa ri-vivere uno spazio sacro. Rifonda un luogo in un rapporto esclusivamente immaginativo, in specie quand'è esposto senza trattamenti. In modo che la sua patina sia indice di vissuto, di unicità. Perciò sebbene riproducibile con il corpo del positivo in cui si colloca, il *found footage* conserva non di meno un'unicità. A causa di questo suo mistero esercita su di noi una certa autorità, che, in origine, serve ai vari culti della propaganda. Si noti che l'uso del *found footage* diviene prassi, dagli anni Venti in poi, in stretto rapporto con alcune tattiche delle dittature comuniste e fasciste. Nel medesimo frangente storico, un'operazione analoga (di ricerca, taglio e ri-montaggio) si attua in campo letterario tramite la citazione 'rubata' (non marcata). Come in *Sul concetto di storia* (*Über den Begriff der Geschichte*,1940), dove Walter Benjamin usa la tecnica a mosaico più folle che si possa concepire. Il film di montaggio tradisce questa visione da *angelus novus*: là dove lo storicista vede una concatenazione lineare di eventi, l'angelo strabico di Klee vede macerie che si cumulano[7]. Nell'ambito del film di montaggio, in specie per il film di propaganda il *found footage* mantiene quest'ambiguità: una fonte primaria inquinata dal montaggio.

Con l'avvento del sonoro, in coincidenza delle svolte totalitarie, il cinegiornale predilige il fatto su servizio ad ampio raggio. Perciò il trucco del *found footage* diviene prassi consueta al servizio di un sistema politico forte (governi fascisti, comunisti, III internazionale socialista, fronte popolare). Benché corpo estraneo, questo footage (rubato, negoziato, trovato) ci attrae perché familiare, così da risultare perturbante. Lo sapevano bene le leve dell'INCOM fascista, organo semi-privato, attivato *ad hoc* per i reportage 'grintosamente militanti' dal fronte iberico durante la guerra civile spagnola. In *No pasarán!* (Giorgio Ferroni, 1939) si opera una sintesi ardita del footage di 2 anni di riprese con quello acquistato da cinegiornali stranieri (essenzialmente di parte repubblicana: che possiede laboratori a Madrid e Barcellona, equipaggiamento Arriflex 35mm II a sistema reflex, e operatori URSS, CNT e FAI). Di massima il lungometraggio è una cronaca ordinata degli avvenimenti bellici: la prima insurrezione in Marocco, l'*alzamiento* dei generali, le vittoriose opere di Madrid, e, nel finale, mani di franchisti, ormai al potere, cancellano dai muri la scritta *No Pasaràn!* Ma, astutamente, per legittimare l'intervento agli occhi dei civili in Italia, si punta sulla *pietas* verso il nemico; si giuntano quindi immagini nemiche dove i miliziani vagano per Guernica, dopo

le bombe B-52, e, nel sottofinale, l'esodo disperato di anziani e bambini al traino di pesanti carrette con la roba, sono i repubblicani che scalano il Perthus verso la frontiera francese. La cesura è vistosa. D'altra parte l'*escamotage* risponde in pieno alla coeva estetica realista: nella 'lotta tra cinema e realtà', ovvio, vincerà la 'fascistissima e ardita' realtà. La logica è: dato che si vive in tempi eroici, la realtà supera la finzione. Nel 1939, il fascista Gian Gaspare Napoletano, di mestiere inviato speciale, scrive: "Ci sono delle necessità, delle verità, delle fedi, che hanno bisogno per esprimersi del linguaggio della realtà"[8].
In quest'ottica militaresca, la realtà sopraffa il trucco, anche quand'è essa stessa mistificata. Sia per il LUCE, ma in particolare per l'INCOM, il modello dichiarato è, infatti, *March of Times* rivista statunitense apertamente *fake*, nota per l'uso meticcio di materiali diversi (*staged scenes* commiste a *documentary* e *archive shooting*)[9]. Paradossalmente però, imitando gli americani, ad una ripresa d'archivio si annette tutta un'intelaiatura che permette l'intreccio: si scarnifica il documentario che infine rasenta la *fiction. No Pasaràn!* ebbe ottima ricezione, tant'è che in *España, una, grande, libre!* (Giorgio Ferroni, 1939) in assenza di *found footage*, si vende falso *found footage*. I filmati di Craveri al fronte e *found footage* di parte rossa, collidono con una vicenda filmata in teatro di posa. Nei titoli di testa, a sigillo del logo INCOM, si dichiara solennemente che questa prima parte "è stata rilevata da materiale cinematografico catturato ai rossi durante l'occupazione di Barcellona". Niente di più falso: dopo alcune riprese di cronaca, nel film assistiamo ad un processo farsa in cui miliziani da gang mafiosa arrestano un povero falangista padre di famiglia che finisce in una cella da manicomio munita di luce ipnotica, pavimento obliquo e suoni lancinanti[10]. A fatica la messinscena può dirsi anche soltanto verosimile. Evidentemente però, con la storia del repertorio "rubato" (*found footage*), la INCOM prevedeva di ottenere il risultato opposto. Lo scopo è qui di realizzare un'ideologia occulta. Durante la guerra di Spagna, dove fa la sua comparsa l'emulsione rapida *supersensitive Panchro*, si sfrutta ampiamente il *found footage*, all'insegna di una corsa verso l'immagine più truce. Gamonal Torres, discutendo del manifesto della guerra civile, afferma: "si pone per la prima volta il fenomeno conosciuto in base al quale l'immagine è più reale che l'evento, la propaganda più importante del conflitto, e la tragedia in definitiva si converte in spettacolo"[11].
Nel film documentario è come se il reale del *found footage* fosse totalmente indipendente: una zona franca. Parimenti nel film di finzione il *found footage*, che pure risalta di più (manca il raccordo, il contrasto di luce e la scala dei grigi muta in rapporto all'emulsione della pellicola d'origine), può turbare violentemente. Insomma il *found footage* svela romanticamente i ruderi del XXI secolo. Indubbiamente, il film con o di *found footage* possiede un'ontologia speciale, rispetto alla fiction e al documentario. Se il trucco è scoperto, l'effetto di realtà si rafforza. I due vanno a piè pari. D'altronde, il primato storico nell'uso di *found footage* va ai primi cineasti sovietici. Nella Russia post guerra, la necessità aguzza l'ingegno. Scontando l'embargo da parte di Pathè e Kodak, la pellicola vergine è presto esaurita entro l'ottobre 1917. Con l'editto del 17 luglio 1918, si decreta l'obbligo di spedire tutte le pellicole impressionate dall'inizio della rivoluzione, in due esemplari per la cernita del Partito, pena una multa estendibile fino a 3.000 rubli. In aggiunta, si rende noto l'obbligo di segnalare la presenza di pellicola non sviluppata e si proibisce la vendita della stessa, tassabile con taglio del carico elettrico. Entro sera, è commissionata la prima cronaca di regime, che diventa poi la *kinonedelija* (cinegiornale) di Dziga Vertov (1918-19, in 43 nn.). A fronte dei razionamenti di guerra si ripara con footage di seconda e terza mano, che in ultima analisi alimenta quei 100 metri di negativo scarso da stampare in cinque ore prima della proiezione serale. Il genere di punta del conflitto civile è appunto l'*agitka*: breve dramma d'agitazione (2 o 3 rulli), di committenza statale, con spezzoni recitati e footage di cronaca. Da qui in poi, gli esperimenti di montaggio si realizzeranno in genere per mezzo di *found footage*. Non a caso, dal 1920, Kuleov lavora al suo leggendario effetto quasi esclusivamente con *found footage* assemblato su Kinap. Mancando la pellicola, si opta per studi lampo sulla posa del volto nel *kadr* (inquadratura); tuttavia anche totalizzando 1245 combinazioni da impartire ai suoi attori, Kuleov persiste a riciclare il vecchio repertorio zarista unitamente a riviste Gaumont. L'idea risale già al 1917 *Il progetto dell'ingegner Prajt* (*Proekt inženera Prajta*), un poliziesco, con inserti da cinegiornali, in rapidissima successione (tipo prod. Biograf e Mutoscope, e cioè con stacchi in media ogni 6 secondi, contro i 63 secondi di Evgenij Bauer, il più prolifico regista zarista). In realtà Kuleov non inventa nulla, l'effetto K sembra piuttosto uno *scoop* dell'allievo Vsevolod Pudovkin, che nel 1929 deve fornire una Teoria sul film al regime. L'effetto K reca il marchio di un'epoca intera: la prima epoca del *found footage*. Senza dimenticare che Kuleov comincia nel marzo 1918 ri-montando newsreel per il Comitato cinematografico di Mosca. Nello stesso anno, il Comitato acquista 611 frammenti, ricavati da 49 pellicole a tema contadino possedute da un'associazione del Comitato Popolare. Con questi materiali si sarebbero montati i film educativi dei 3 anni successivi[12]. Da recenti resoconti FIAF, sappiamo che, nel 1926, la versione berlinese del *Potëmkin* (in 6 atti anziché 5) finiva con la fucilazione di Vakulinèuk sulla tolda di poppa, chiosate da un'entusiasta virata di velieri[13], che, nota bene, non erano affatto sovietici, bensì inglesi[14]. L'ultimo rullo consisteva, infatti, in un estratto di repertorio sulle manovre del British Navy. Nella versione russa ciò, ovviamente, è occultato. In quella finlandese, resta l'ambiguità. Dopo l'intervento censorio, le fucilazioni sulla tolda di poppa slittano nel finale: le navi sfilano esultando per la sconfitta degli ammutinati. Così, se ben mimetizzato il *found footage* non è innocuo, anzi è un'arma potentissima. Quando Esfir' ˇub reperisce il *found footage* per *La caduta della dinastia dei Romanov* (*Padenje dinastij Romanovych*, 1927) nel contempo ricicla dei newsreel sovietici ante guerra, già lavorati in 2 film zaristi. Inoltre, prima di essere inviato a ˇub, lo stock viene controtipato privatamente a New York, restando a listino in USA; fino a che due magnati trockisti Herman Axelbank e Max Eastman si alleano per acquistare i newsreel da ri-montare nel lungometraggio *Lo zar a Lenin* (*Tsar to Lenin*, 1937, dove Trockij figura eroe assoluto)[15].

3. *Effetto Ivens*

Sull'onda lunga dei flussi e riflussi avanguardistici, l'effetto K si evolve in attrazione e si esporta fino in Olanda, fino alla rossa Filmliga (1927). Il celeberrimo parallelismo macellazione bovina/repressione dei proletari (*Sciopero*, *Staèka*, Sergej M. Ejzentejn, 1924) è riproposto nella variante ingrasso di maiale/inedia di operaio *Nuove Terre* (*Nieuwe Gronden*, Joris Ivens, 1934). Ecco che Ivens si serve di footage scelto ad uopo. Tuttavia, il film nel complesso è una ricostruzione originale di Ivens che filma il paradosso della situazione economica dopo *Zuiderzee* (*Zuiderzeewerken*, 1930). *Nuove Terre* chiude infatti la ricognizione di *Zuiderzee* sulla bonifica del fiume omonimo nell'entroterra di Amsterdam. Il secondo capitolo attesta un disegno epico sul tema del lavoro (la prima semina nell'alveo interrato del fiume) e della lotta proletaria (la speculazione sul grano a Wall Street e la conseguente precarietà dei contadini). Solo il terzo e ultimo rullo sopraccitato presenta stock footage. Fa eccezione un inserto di footage che, per omogeneità di montaggio, è spacciato come *found footage*. S'intende denunciare l'apoteosi della miseria, che ha portato il cosiddetto progresso. Il materiale di repertorio usato si risolve in cinegiornali americani ed europei, alcune inquadrature di *Borinage* (*Misère au Borinage*, Henri Storck e Joris Ivens, 1933) e dei primi due rulli di *Zuiderzee*. Il sonoro lega la sequenza. "Il grano non serve per nutrirvi, serve alla speculazione. C'è troppo grano e non c'è lavoro a sufficienza". Un anonimo narratore insiste: campi lunghi di grano lussureggiante intercalati a slogan di marce della fame a Londra e Berlino. Chiosano i contadini: "Stiamo soffocando nel grano". Sopra il volto emaciato di un bambino stridono le grida che scandiscono i prezzi del grano in Borsa[16]. Apoteosi del *climax* drammatico: il messaggio politico squarcia il repertorio. Mr. Legg, presidente dell'American Farm Board, commenta: "Un maiale da ingrasso consuma quanto una famiglia di cinque persone. Date il grano ai maiali. Il grano è troppo a buon mercato". Colpo di scena: grugniti di maiale introducono la sequenza a venire. In contraddizione con la notifica del *voice off*, il grano dei *polder* olandesi gettato in fiume non viene da *found footage*; invece è vero che il caffé brasiliano e i cereali americani sono stati bruciati a tonnellate nelle caldaie delle locomotive, ed ettolitri di latte gettati nei fiumi. È vero che le immagini sono prese da un cinegiornale del Wisconsin; ma non è altrettanto vero che documentano una sovrapproduzione di latte invenduto, bensì un assalto da parte di scioperanti ad un camion di fattori crumiri. Nel film le immagini si caricano di tutt'altro senso: il sistema spreca il latte, intanto l'operaio muore di fame. Similmente, l'ultima scena non è mai avvenuta: in realtà è ricostruita sul lungo Senna da Ivens in persona. Hanns Eisler compone una ballata di contrappunto alla colonna visiva; sulle note di *I buttasacchi* (*Die Säckeschmeisser*), il montaggio accelera: l'emozione monta con il montare del ritmo di taglio. Ciò che lega è l'idea, non il raccordo, falso miraggio di realismo. Ma deve esserci un'idea forte dietro. In sede di revisione censoria, gli ispettori, questi "amabilissimi" *messieurs et mesdames* decretano: "Per favore, signor Ivens, consideri la spiacevole situazione in cui ci veniamo a trovare se permettiamo la proiezione del film nei sobborghi di Parigi come Montrouge o Saint-Denis. In questi distretti vivono molte persone indigenti. Dopo aver visto questo film, magari vien loro in mente d'inscenare una marcia di protesta sul municipio di Parigi, e chiedere del pane"[17]. I signori hanno visto *La pioggia* (*Regen*, 1929) e *Il ponte* (*De Brug*, 1928) e sanno che Ivens è un talento. Ma così com'è, *Nuove Terre c'est trop de la réalité*. Nella versione da distribuire il finale deve essere cassato per eccesso di realismo. L'innesto di materiale di repertorio (newsreel) ha prodotto i suoi effetti: una cifra di realismo in un documentario di

ricostruzione (Ivens chiede di ripetere alcune azioni). Nel precedente *Borinage* il montaggio giunta due piani opposti: la vicenda individuale e la vicenda del Capitale, dell'operaio. Nell'*incipit* vediamo una manifestazione: il footage (riprese di Storck e Hogenkamp) riguarda una marcia della fame che ha luogo in Francia, da Lille a Parigi, nell'autunno 1933, colpo di coda di moti analoghi in UK e US. Le immagini dei manifestanti sono tratte da attualità RKO-Pathè che riporta gli scontri avvenuti ad Ambridge in Pennsylvania il 4 ottobre 1933. Il cinegiornale ha destato scandalo ed è stato ritirato fulmineamente dai circuiti. Senonchè la Film&Photo League se ne impadronisce e lo utilizza per le proprie attualità *America today* (1933), mentre Ivens lo monta nel film[18]. Dopo l'*incipit* ribellistico, scattano prelievi da attualità francesi Pathè sul bacino minerario di Borinage, poverissimo e flagellato da tagli ai salari e tubercolosi. Vediamo chi lavora con piccone e piallatrice nell'acqua stagnante di una cava: i primissimi piani rispecchiano l'angustia del cunicolo. "Due minatori muoiono asfissiati a Hornu". La sepoltura e il corteo funebre. Fine del repertorio, via alla narrazione. Segue una realtà talmente tragica da non credersi. Perciò Storck si difende, "è sufficiente mostrare le cose come sono: di questi tempi la verità è rivoluzionaria"[19]. È un paradosso: il comunista Storck ripete la battuta dei *realisti* fascisti? Nello stesso momento storico, per giunta. Cosa li distingue? Con un lampo di genio, Ivens e Storck comprendono che alla realtà degli oppressi non serve affatto essere realistica; essa è già abbastanza reale, di più rivoluzionaria. Se fosse falsa, la mescolanza di vero (il cinegiornale) e di falso (la ricostruzione di Ivens) impedirebbe di credere al vero. I due immettono footage che, chiaramente lavorato, tagliato, di grana diversa, malgrado tutto, ci seduce; di più ci persuade: constatiamo che sia la crisi a Borinage, sia il crollo in borsa a Wall Street dipendono dalla recessione. In ultima analisi: dalla sconfitta del Capitalismo. Magia del *found footage*: *Borinage* è un atto d'accusa. Ivens sottolinea romanticamente la forza unificatrice dell'idea, a scapito di un'immagine spesso debole. Quando Ivens collabora con Frank Capra all'episodio giapponese della serie *Know your enemy* (AA.VV., 1942-43), deve montare una sequenza di *found footage* in cui si denuncia il falso delle ceneri consegnate alle vedove di guerra. Con grande scalpore generale, rinuncia perché "esistono dei limiti al montaggio di materiali di repertorio"[20]. E questi sono di ordine politico. Chi è quindi il documentarista per Ivens? Uno in grado di manipolare senza *distinguo* qualsiasi materiale; uno che versa sì un bicchiere di brandy sulla lente della sua preziosa Kinamo a molla, ma lo fa per una buona causa: un cineasta deve tenere la mdp in grembo, come la Vergine allatta Gesù, producendo così un *sensazionale flusso liquido sullo schermo*[21]. Sul documentario, Joris Ivens non ha dubbi: "Ci aspettiamo dell'obiettività dalle prove esibite in un processo? No, l'unica richiesta è che ogni prova debba essere una presentazione soggettiva, veritiera e onesta del testimone, tale da poter essere giurata sulla Bibbia"[22]. Un documentario senza idee "puzza di un cattivo odore"; perché, dietro il reale, può celare un'ideologia occulta. Oltre Ivens, oltre Bazin, venendo a Noi oggi, da dove iniziare lo smascheramento? Dai frammenti, dal *found footage* appunto.

Dunja Dogo

Karmen, Hemingway e Ivens durante le riprese di *Spanish Earth* (1937)

Note

1. André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, 1945 (tr. it. "Ontologia dell'immagine fotografica" in *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 2000, p. 9).
2. Jay Leyda, *Film beget films*, Londra, George Allen & Unwin, 1964, pp. 9-10.
3. William C. Wees, *Recycled images*, New York, Anthology film archives, 1993, pp. 3-5.
4. Michael Zryd, "Found Footage Film as a Discursive Metahistory", *The Moving Image*, vol. 3, n. 2, 2003, pp. 41 e 56.
5. Jonas Mekas, "The frontier of Realist Cinema: The Work of Ricky Leacock", *Film Culture*, nn. 22-23, 1961, p. 12.
6. 'footage': cifra impressa su negativo camera, per scansionamento durante postproduzione. NB: nel montaggio, il passaggio è a taglio quando il n. di footage cambia. Vd. 'footage/émulsion' in Vicent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 176.
7. Cfr. Walter Benjamin, IX tesi in *Über den Begriff der Geschichte*, 1940 (tr. it. *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 2002 p. 35).
8. Giangaspare Napolitano "Del documentario", *Film*, Roma, 14 gennaio 1939, p. 1.
9. J. Leyda, *op. cit.*, p. 43. *March of Times*: serie di *format* flessibile, sulla falsariga di *Time*, *Life* e *Fortune*
10. Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, Roma, Ente dello spettacolo, c2000, pp. 161-62.
11. Gamonal Torres cit. in AA. VV., *Immagini nemiche*, Bologna, IBC Compositori, 1999, p. 187
12. RGASPI, fondo 17, *op.* 60, *doc.* 263, ff. 55-55.
13. Enno Patalas, "The Odissey of the Battleship: On the reconstruction of Potemkin at the Filmmuseum Berlin", *Journal of Film Preservation*, n. 70, 2005, p. 34.
14. Vd. nota 1 in J. Leyda, *op. cit.*, p. 24
15. J. Leyda, op. cit., p. 42. NB: in *Ispanija* Šub inserisce indiscriminatamente inquadrature sia da *Terra di Spagna* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937) sia da cinegiornali franchisti (vd. J. Leyda, *op. cit.*, p. 40).
16. Joris Ivens, *Io-cinema : autobiografia di un cineasta*, Milano, Longanesi, 1979, p. 73.
17. J. Ivens, *op. cit.*, pp. 73-74.
18. Vd. Laura Vichi, "Misère au Borinage", in *Il documentario sociale di Henri Storck*, dissertazione di laurea, Università degli Studi di Bologna (c.l. DAMS), 1994/95, pp. 43-89.
19. Hogekamp, Storck, "Le Borinage", in *Revue Belge du Cinéma*, 1983/84, nn. 6-7, p. 114.
20. J. Ivens in Hans Schoots (a cura di), *Living dangerously : a biography of Joris Ivens*, Amsterdam University press, c2000, p. 175.
21. André Stufkens, "Se dipendesse da me saremmo tutti felici", in AA. VV., *Joris Ivens*, Cinemambiente, Torino, 2002, p. 21.
22. J. Ivens, *op. cit.*, Milano, Longanesi, 1979, p. 104.

FF. *I would prefer not to*

(Brevi considerazioni e preliminari per uno studio sul cinema di *found footage*)

> Finiscila con le ipotesi operative, fratello: non hai dati sufficienti neppure per questo, ancora. Limitati ad osservare (mi rivolsi a me stesso senza chiamarmi neppure per nome)[1].

Il cinema sperimentale definendosi in opposizione estetica all'industria commerciale e lavorando a basso costo ha fatto spesso ampio ricorso al *found footage* con la pratica di diverse operazioni: assemblaggio di *objets trouvés* o "reperti archeologici" audiovisivi, montaggio d'attrazioni per una critica di "smascheramento" delle ideologie nascoste nelle immagini stesse, costruzione di film-collage, recupero e trattamento di materiali scartati ed ormai privi di "mostrabilità" e valore commerciale, oppure destinati ad un diverso contesto di fruizione. Pertanto il termine *found footage* designa in primo luogo *ogni operazione atta a riutilizzare materiali audiovisivi secondo obiettivi estranei all'intenzionalità originaria*. Ma il termine *found footage* indica anche l'oggetto pellicolare, il "corpo primo" inserito nel "corpo secondo". "Ce terme de found footage désigne autant l'objet – une séquence trouvée -, qu'une pratique qui consiste à réaliser un film en s'appropriant des éléments trouvés, dérobes, prélevés, détournés, non tournés par le cinéaste, mais que ce dernier recycle"[2]. Non finisce qui. *Found footage* designa anche un periodo probabilmente già terminato (ma dalla ricca eredità prontamente raccolta dagli operatori dell'audiovisivo) attraversato furtivamente da un cineasta artigiano che fruga, quasi come un barbone o un robivecchi, nel retrobottega della grande Fabbrica dei Sogni, o nel mercatino delle pulci invaso dalle cianfrusaglie, e rinviene una pellicola. La tratta, eventualmente colorandola, graffiandola, offendendola; o anche no... comunque amandola. E la ricicla, riproponendosi di trafiggere nuovamente il San Sebastiano di celluloide con la luce del proiettore. *Found footage* è innanzitutto il confronto tra un materiale ed un gesto.

Viene solitamente denominato *found footage* un gesto specifico del cinema sperimentale o di avanguardia: l'*integrazione risignificante* di materiale filmico già "girato", cioè pellicola impressionata e sviluppata, entro una nuova produzione filmica o audiovisiva. L'operazione rientra in due grandi "filoni" di ragionamento: 1) smascherare le ideologie na-

scoste nelle immagini - evidenziare/potenziare fattori "perturbanti" impliciti nelle immagini stesse -, o, in altre parole, si tratta di una pratica volta ad *indagare* le immagini, portarle a disubbidire alla "programmazione" originariamente prevista (uso il termine "programma" nell'accezione inaugurata dalla riflessione di Vilém Flusser)[3]; 2) il secondo filone coincide con la nascita nel Novecento di una nuova consapevolezza artistica, propriamente consustanziale al gesto principe delle avanguardie moderniste, il *collage*, con il quale si mette in discussione il valore d'uso dell'immagine-merce, sottolineando il valore di scambio della merce-immagine[4].

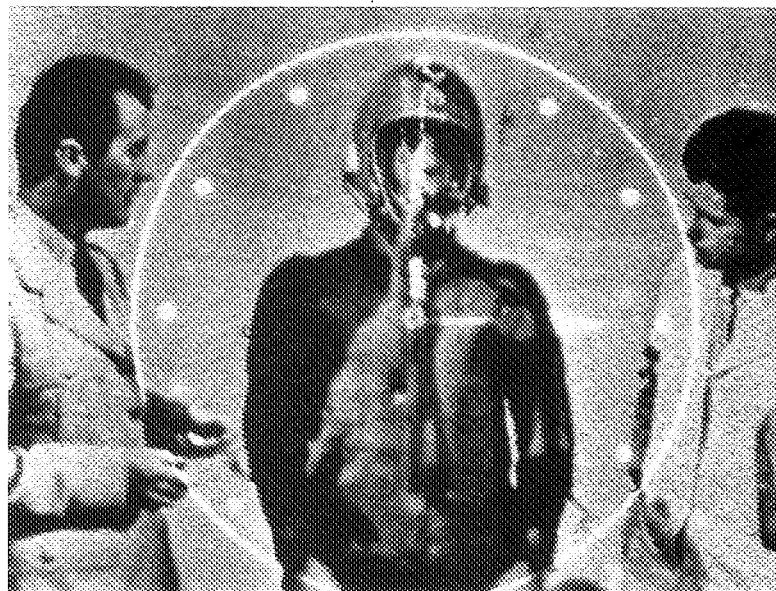
Footage significa letteralmente "metraggio". Il termine evoca una forma di misura ormai desueta del film, e con essa una massa indistinta di prodotti industriali destinati a diventare spazzatura, rifiuti pellicolari entro i quali possono essere rivenuti dei veri e propri "tesori". Il *found footage* non è la stessa cosa dell'*archivial footage*: l'archivio è un'istituzione ufficiale adibita alla separazione del materiale storico dagli "scarti"[5], ed intenta ad una selezione dei materiali stessi, se non altro per questioni contingenti, economiche e logistiche. Gran parte del materiale utilizzato nel *found footage* non è usualmente ricavato dall'archivio ma proviene da una collezione privata. E' stato, letteralmente, "trovato" per strada. Termine estremamente duttile, nei suoi confini può rientrare il film d'avanguardia e sperimentale (regno del cineasta che scrive "poesie sublimi con un mozzicone di matita trovato tra i rifiuti"[6]), il film documentario, o il film "analitico" dove si opera direttamente sul referente dell'immagine documentario, come nel caso del lavoro di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi[7]. L'"immagine riciclata" insomma non definisce di per sé un genere poiché viene coinvolta in una varietà d'interventi troppo ampia. Non osiamo pertanto proporre in questa sede la definizione ultima di *found footage* ma concordiamo, tanto per cominciare, con l'osservazione di Michael Zryd: "Found footage filmmaking is a metahistorical form commenting on the cultural discourses and narrative patterns behind history. Whether picking through the detritus of the mass landscape or refinding (through image processing or optical printing) the new in the familiar, the found footage artist critically investigates the history behind the image, discursively embedded within its history of production, circulation and consumption"[8]. In secondo luogo è necessario distinguere il found footage dal montaggio delle immagini: a seconda della particolare finalità artistica e politica (di propaganda o contro-propaganda), documentaristica o commerciale. Su questa base William Wees (in uno studio purtroppo ancora isolato) distingue tra *compilazione, collage* ed *appropriazione* come gesti pertinenti alle pratiche, rispettivamente, del documentario realista, dell'avanguardia modernista o del videoclip postmoderno[9]. Infine bisognerebbe considerare la portata dell'operazione stessa d'inclusione: esiste una regia fatta interamente di *found footage* (*found footage filmmaking*), ed esistono inserzioni limitate di FF in un film narrativo (ad esempio Werner Herzog inserisce dei filmati 16mm girati dal fratello, ne *L'enigma di Kaspar Hauser* [*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974], per tradurre le visioni di Kaspar).

Riciclaggio e riappropriazione, memoriale d'archivio cinematografico (allora: *found footage* come stile archivistico), *détournement*, scaglie di una realtà fra la tante che si sfoglia ad una velocità inenarrabile, sincope dentro l'Immagine che si dilata, ricostruzione/decostruzione/torsione del senso "previsto", propaganda ed iscrizione ideologica: tutto viene chiamato, da plurime voci: FF. Da Ken Jacobs alla "camera analitica" di Gianikian e Ricci Lucchi, dai frammenti nitrati raccolti ed esibiti da Peter Delpeut ai film di scarti pubblicitari assemblati da Peter Kubelka, dal film-monumento alla Storia del Cinema (J-L Godard) al film che celebra e riannoda la risacca di mille *B-movies* (Craig Baldwin). Il minimo comun denominatore di queste operazioni è forse nel loro carattere di "riesumazione" quasi vendicativa (fare giustizia del bombardamento d'immagini a cui siamo sottoposti)[10]. FF è l'irrequieta vita *post mortem* dell'immagine tecnica (che è un immagine-merce) che nasce già segnata dal marchio dell'imminente smaltimento[11].

Il Cinema di Leonia

Ciò che resiste al tempo non è la gloria umana celebrata dal monumento o dal satellite lanciato nello spazio. Ciò che ci sopravvive come testimonianza per i posteri, come sanno bene gli archeologi, è il miserabile scarto, l'inutile, sgradevole, dannoso e repellente rifiuto. Tutto ciò è indicato dalla calviniana "città invisibile"[12] di Leonia la cui sfarzosa opulenza (i leoniani scartano tutto ciò è già stato utilizzato una sola volta) è destinata un giorno ad essere inghiottita dalla "sordida catena montuosa" formata dai suoi rifiuti, che già ne assediano lo splendore. Così come buona parte degli oggetti artistici contemporanei sono tanto "brutti" quanto necessariamente mostruosi e mutanti[13], il *found footage*, cinema fatto con gli "scarti", è un cinema "sgraziato". S'indovinano le suture ancora rosee in questo *corpo-patchwork*, del cinema fatto sulle montagne di Leonia. Ma con la sua sola esistenza il *found footage* dimostra l'ineluttabile presenza di uno scarto insanabile, di una crepa nel meccanismo del consumo dell'immagine-merce, che si precipita affannosamente verso la smaterializzazione del fare e la programmazione univoca ed irreversibile dell'oggetto (processo che, parafrasando Debord, potremmo denominare di fuga verso l'"apparisczenza"[14]) dal suo valore d'uso al suo valore di scambio (perpetuo). Alcuni registi di *found footage* mirano alla "riprogrammazione" dell'immagine-merce, prima ancora che alla sua analisi, ed in questo la loro arte riecheggia gli oscuri manifesti di boicottaggio scritti in mille cantine dagli esponenti della controcultura. Occorre a questo punto chiarire il concetto di "programma". Secondo Vilém Flusser un apparecchio come una macchina fotografica è il frutto di una teoria tecnica applicata. L'immagine da esso generata non è la registrazione neutra di uno "stato di cose" del mondo, bensì la riproposizione di una determinata teoria chimica del colore o di un teoria tecnica della forma e della prospettiva. Pertanto un immagine tecnica è il rimando ad una teoria tecnica, ad un concetto codificato, e Flusser la denomina "oggetto culturalmente programmato". L'utilizzatore di un apparecchio produttore di oggetti culturalmente programmati, come una macchina fotografica o una cinepresa, non ha una reale competenza sul suo funzionamento: egli sa cosa deve dare in pasto all'oggetto per ottenerne ciò che vuole, ma non sa cosa accade all'interno della sua *black box*. Diventa così un mero "funzionario" della macchina e del suo programma per generare immagini[15]. Vorrei ora accostare a questa riflessione al racconto *Bartebly lo scrivano* (1853) di Herman Melville, al quale Giorgio Agamben e Gilles Deleuze hanno dedicato due brevi saggi[16].

Al di là dei culmini esegetici toccati dai due autori, di cui sopra, m'interessa trattenere un aspetto della celebre formula bartebliana messo in risalto da Gilles Deleuze ("I would prefer not to"), con cui lo scrivano inaugura e mantiene la ribellione che lo conduce a morire d'inedia: la sua impassibile durezza. La formula di Bartebly sconvolge, devasta e suscita comportamenti e reazioni anomale intorno a sé in virtù della sua non negoziabilità, ma soprattutto a causa della "nuova" logica di cui si fa agente: la "logica della preferenza" che inevitabilmente fa diga contro la dominante "logica dei presupposti": Bartebly non rifiuta e non nega l'oggetto in Sé (l'Ufficio, la Burocrazia che lo imprigiona, il Mondo che la sostiene e la presuppone) ma la sua sanzione. Mi piace pensare al regista di FF (accostamento quasi ossimorico, già in sé polemico) come ad un Bartebly che agisce nel cuore dell'"iconosfera" delle immagini tecniche. Lo immagino dire: "Io preferisco di non... girare! Perché dovrei farlo se posso riutilizzare ciò che è già lì presente a portata di mano? Preferisco esplorare, anche per metterlo contro sé stesso, l'universo oscuro e quasi sconfinato delle immagini già prodotte, magari morenti, magari dimenticate...".

La logica barteblyana disattiva il "programma" violandone il presupposto (nel

Craig Baldwin

nostro caso: l'immagine vecchia: la si butta o la si adora... come feticcio). Ed il fulcro dell'immota ribellione non è che un "ritorno al materiale", bagliore di un'ecologia dell'immagine tecnica.

Davide Gherardi

Note

1. Hal Clement, *Ocean on Top*, New York, Daw Books, 1973 (tr. it. *Nati dall'Abisso*, Bologna, Libra, 1978, p. 25).
2. Yann Beauvis, "Films d'archives", in *1895*, n. 41, octobre 2003, p. 57.
3. Vedi in particolare Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, 1983 (tr. it. *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005).
4. Per quest'ultimo punto rimando al fondamentale studio di Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976 (tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979).
5. "*Archivists* collect, organise, and mantain control over a wide range of information deemed important enough for permanent safekeeping". Paolo Cherchi Usai, "A Charter of curatorial values" *NFSA Journal*, vol. 1, n. 1, Spring 2006, p. 1.
6. Sto parafrasando liberamente una poesia in versi sciolti di Bruno Munari tratta da *Verbale Scritto*, Genova, il melangolo, 1992, p. 23.
7. Il problema si complicherebbe ulteriormente se estendessimo il termine *found footage* ad ogni ambito ed esercizio dell'immagine tecnica, se consideriamo che la programmazione televisiva fa un uso massiccio di materiale d'archivio (di "repertorio"), e che periodicamente la produzione cinematografica, indipendente o *mainstream*, ricorre all'inserzione di materiali amatoriali; inoltre, qualsiasi materiale audiovisivo immesso sul Web diventa, letteralmente, del *found footage*.
8. Michael Zryd, "Found Footage Film as Discursive Metahistory" in *The Moving Image*, vol. 2, n. 2, Fall, 2003, p. 42.
9. William Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archive, 1993, p. 34.
10. "Walk down the street, there are billboards everywhere, there's the sides of buses, the graffiti, the flyers under tour feet. You don't have to go far, we're bombarded by images. Of course we're gonna say, well, I've the power to shape some of this, to make a comment on it, and turn it against itself. That's the ultimate justice." Craig Baldwin cit. in Michael Atkinson, "Collective preconscious", *Film Comment*, Vol. 6, n. 29, Nov. 1993, p. 78.
11. Sto parafrasando liberamente un passaggio di Zygmut Bauman in *Wasted lives. Modernity and its Outcasts*, Cambridge, Polity Press, 2004 (tr. it. *Vite di scarto*, Bari, Laterza, 2005, p. 11).
12. Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
13. Il suo degno commento è quella critica senza più contenuto prefigurata parodisticamente, ma non troppo, da Dino Buzzati nel racconto "Il critico d'arte" in *Sessanta Racconti*, Milano, Mondadori, 1958.
14. "Il risultato concentrato del lavoro sociale, nel momento dell'abbondanza economica, diviene appariscente e sottomette ogni realtà all'apparenza, che è ora il suo prodotto". Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet-Castel, 1967 (tr. it. *La Società dello Spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p. 73).
15. Per maggior chiarezza riporto per esteso la riflessione di Flusser: "Ridotto [...] ai minimi termini, il programma dell'apparecchio è il seguente: primo, mettere in immagine le possibilità che racchiude. Secondo, servirsi a questo scopo di un fotografo, salvo nei casi limite di automazione completa (come per esempio nel caso delle fotografie satellitari). Terzo, diffondere le immagini così ottenute, affinché la società sia con l'apparecchio in un rapporto di *feedback*, permettendogli così di migliorarsi progressivamente. Quarto, produrre immagini sempre migliori. Insomma: il programma dell'apparecchio prevede di realizzare le proprie possibilità e di utilizzare la società come *feedback* per il proprio progressivo miglioramento." Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 58. La prova della validità di questo ragionamento è fornita dall'osservazione di Ivan Illich che "una tecnologia incorpora al tal punto i valori della società per la quale fu inventata, che questi valori finiscono per dominare in ogni società che applichi poi la medesima tecnologia." Cfr. Ivan Illich, *Elogio della bicicletta*, Torino, Bollati & Boringhieri, 2006, p. 73 (questo agile libretto, dedicato al "capitalismo della velocità non è poi così fuori tema se si considera che l'esubero di velocità è tale, nella nostra società, da aver già raggiunto lo *status quo* di rifiuto industriale).
16. Gilles Deleuze, *Bartebly ou la formule*, Paris, Flammarion, 1989 (tr. it. in Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Bartebly. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993).

Dezentral Bott

"La biologia dell'ombra non è stata ancora studiata": *Karagoez* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi)

Il salone è perfettamente ammobiliato. Moquette, carta da parati in tinta: quadri e cornici dorate. Qualche vaso, porcellane finissime e addobbi floreali. Al centro del salone, sopra a un tavolo di legno pregiato, non emerge solo un lampadario composto di ferro e cristallo; svetta piuttosto uno strumento meccanico, simile a una macchina da cucire Singer. Nell'aria, l'odore di chiuso (tendaggi di velluto davanti alle finestre) si sposta con un movimento d'atomi simile a un'onda, e si scontra con la luce artificiale prodotta dalla macchina in funzione. Questa macchina non tesse stoffe pregiate, ma, grazie a un meccanismo non dissimile, srotola una pellicola all'interno di un corpo meccanico fatto di ingranaggi e bielle, come il cuore di un orologio. La fonte luminosa – costituita da una lampada elettrica a incandescenza – disegna una piramide che circoscrive un rettangolo sulla parete. Raccolti intorno a questa luce, un gruppo di borghesi (l'abito impeccabile, la posa composta) si appresta ad assistere ad uno spettacolo casalingo: *le cinéma chez soi!* – sponsorizza il manifesto della casa di produzione Pathé Frères. 1912, per la gioia dei grandi e la felicità dei piccoli (come sottolinea la pubblicità), ecco qua sul tavolo di casa il Pathé "Kok": un "gallo" è meglio di una macchina da cucire. Il design è in fondo simile. L'apparecchio non necessita di particolari istallazioni. Girando la manovella, una dinamo produce autonomamente elettricità. La pellicola è larga 28mm e permette di fissare un'immagine di 14x19mm. Non male se si pensa che la pellicola 35mm muta arriva a fissarne una di 18x24mm. Perfide e intelligenti le perforazioni: tre per ogni fotogramma su un lato e solo una dall'altro. Impensabile rovesciare il film. In più, la pellicola è di sicurezza (diacetato di cellulosa, "nonflam"), questo non provoca nessun ritorno di fiamma. Le famiglie possono dormire sonni tranquilli.
Pathé "Kok": al costo di 325 franchi ci si aggiudica un proiettore e alcune vedute. Al costo di 70 centesimi al giorno ci si può procurare un programma di un'ora. Un'ora di vedute in affitto. (Istruttivo – educativo – ricreativo: lo svago ideale per la famiglia) Così la pubblicità del manifesto d'epoca. Per il catalogo delle vedute e per informazioni, rivolgersi presso: Pathé Frères, 14, rue Favart, Parigi[1].
Con questo apparecchio relativamente costoso la casa Pathé si lancia alla conquista di un pubblico più agiato. E malgrado il successo ottenuto in Francia, In-

ghilterra e Stati Uniti d'America (Pathéscope) la ditta sembra disinteressarsi al progetto. Troppo simile al prodotto standard, affermano. Poco luminosa la lampada di cui è provvista. Questo non permette di proiettare l'immagine secondo le potenzialità che il formato permette. Il "Kok" in fondo è un formato da salone; non un formato ridotto, piuttosto il primo formato sicurezza. E i Pathé cercano per questo un formato da "camera", ridotto, in miniatura: baby, appunto. Il Pathé-Baby 9,5mm si fa strada nel 1922: sotto le feste di Natale. È un formato di sicurezza, la cui immagine (6,5x8,8mm) farà concorrenza al 16mm Kodak, in commercio solo qualche mese più tardi (7,5x10,4mm). Il rapporto immagine-superficie del supporto è, da questo punto di vista, imbattibile. Unica pecca la perforazione unica, centrale. Nel 1924 la Pathé mette in commercio una cinepresa 9,5 (una cinepresa da tasca, potremmo dire) provvista di pellicola invertibile, messa anch'essa in commercio dalla casa madre: unico supporto per la ripresa e la proiezione, operazione resa possibile grazie a un particolare processo di sviluppo stampa. Sarà questo che permetterà al 9,5 di sfondare nel mondo intero. Anche Dziga Vertov utilizza la 9,5mm per filmare la Russia e mostrare i materiali agli abitanti, percorrendo il territorio sui "Treni della rivoluzione".

Il gallo – simbolo della casa Pathé – si tramuta qui in pulcino che esce dall'uovo. E mentre questo pulcino impertinente fa capolino dal guscio, noi interrompiamo questo excursus tecnico, piuttosto noioso. Non siamo archeologi: meglio, l'archeologia ci interessa, ma da un altro punto di osservazione. Oppure: più vicini a Bouvard e Pécuchet archeologi, anche noi ci annoiamo in fretta[2].

Pathé-Baby 9,5. Il gallo e il pulcino: il 35mm e il 9,5mm appunto

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi:

> Nasce il primo microfilm, si memorizza per il futuro una gran parte di quello che fino ad allora era stato compiuto nel campo del cinema. Vengono effettuate riduzioni di generi e sottogeneri, dal documentario primitivo, di viaggio, scientifico, antropologico, al breve film di fiaba, di trasformazione, al lungometraggio di finzione. [...] I film si spediscono come cartoline postali, come pacchetti di campione senza valore. Sotto questa forma entrano nelle case come giocattoli, l'immagine proiettata sulle pareti è simile ad una nuvola. Il cinema diventa Home-Movie, oppure viaggia sui treni della rivoluzione con Dziga Vertov. O verso lontane missioni religiose in Oriente. Il film a trucchi, la 'Passion' sfarfalleggia nelle navate delle chiese, il film porno va a prendere posizione nei casini. Le cineprese 9,5 anticipano di decenni le teorie del Super 8[3].

I film entrano nelle case come fossero giocattoli. Le immagini vengono proiettate sulle pareti: tutto questo potrebbe risultare idilliaco, fanciullesco. E forse lo è davvero. Come se la nostalgia dei bei tempi avesse posato una leggera patina di fiabesco su ogni cosa, mentre una manina intinge una *madeleine* nel the. Ma tutto questo – nondimeno – può produrre odio: l'odio del Pathé-Baby, appunto:

> Je ne parlerai pas du Pathé Baby de l'enfance, de son merveilleux petit bruit de clapet, ou d'un grignotement de petit souris accompagnant le défilement d'images sautillantes, les saccades de mille petites catastrophes: toupies brisées, chutes d'escaliers, pantalons repliés en accordéon sur les souliers; en somme la bobine en yo-yo des films ainsi amenuisés, réduits à notre faille d'enfants[4].

Ma allora come avvicinare la questione? Formato ridotto, urla isteriche dei fanciulli. Il punto è un altro, come segnalano i Gianikian:

> Per le loro minuscole dimensioni i film, nei contenitori di latta neri, prendono posto accanto ai libri negli scaffali. Accanto agli universi racchiusi nelle pagine si posano i film, altre miniature in movimento della realtà. Oggi le immagini non più proiettabili per l'usura del supporto e del decadimento fisico sono materiali di una "reverie" con lente d'ingrandimento. Le immagini vengono ripercorse, rimesse in moto improbabile, rallentato come memoria e sogno, copiando uno per volta i fotogrammi, ingrandendo con un'altra cinepresa il già ridotto. I materiali si legano tra loro e si ricostruiscono attraverso le tele di ragno di analogie[5].

Il ronzio del proiettore Pathé-Baby è dunque lontano. La pellicola negli ingranaggi, trapassata da un roditore meccanico (o da un macinino da caffè) resta solo un ricordo d'infanzia. Le immagini 9,5mm oggi non sono più proiettabili. Sono immagini sfinite, uscite dal circuito d'uso. Sono resti di un mondo d'infanzia, isterico. Sono scarti di diacetato invertibile, corrotto, corroso, ammuffito, rigato. (Nulla di più facile: il deterioramento della perforazione va a intaccare le immagini contigue. Il trascinamento alternativo via griffa acuisce il rischio di aggressione sulla pellicola.)
Diciamo dunque: sono materiali desueti, dimenticati in qualche soffitta, o in cantine umidicce. Che farsene? Perché occuparsene? Dai surrealisti in poi, prende piede questa caccia alla *trouvaille*, all'*object trouvé*. È qualcosa che nota acutamente Walter Benjamin nel suo grande testo sul surrealismo:

> [Il surrealismo] per primo si imbatté nelle energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose "invecchiate", nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire, nei pianoforti a coda, negli abiti vecchi più di cinque anni, nei ritrovi mondani, quando cominciano a passare di moda. Quale sia il rapporto di queste cose con la rivoluzione – nessuno può saperlo più esattamente di questi autori. Come la miseria, non solo quella sociale ma anche e altrettanto quella architettonica, la miseria dell'interno, le cose asservite e asserventi si rovescino in nichilismo rivoluzionario, - prima di questi veggenti e astrologi non se n'era accorto nessuno[6].

L'energia rivoluzionaria si può nascondere nello scarto, nelle cose "invecchiate", inutilizzate. Che farsene? Rendere loro giustizia. Come? Usandole. Si racchiude qui – per quanto mi riguarda – il nocciolo della questione legata al cosiddetto *found footage*. Materiale pellicolare scaduto, dimenticato (amnesia dell'archivio). La questione è complessa. Alcuni studiosi hanno cercato di sbrogliare la matassa. Tra questi: Jay Leyda, William C. Wees, Nicole Brenez e Pip Chodorov, Yann Beauvais, Christa Blümingerr[7].
Ciò che importa, ciò che mette in movimento questo materiale trovato, questi stracci, questi pezzi di pellicola è proprio quello che potremmo definire un *diritto d'uso*, il loro reimpiego. Perché non avvicinare qui il diritto d'uso ad una dimensione del "volere" artistico? La storia viene messa in movimento, le immagini vengono aperte, ricevono nuova luce. È quello che pensava Alois Riegl:

> Quando maturò in lui la teoria del *Kunstwollen* non erano gli artisti come tali a interessare Riegl, quanto la storia dell'arte anonima. La sua preoccupazione era rivolta alle più anonime fra tutte le epoche stilistiche: l'arte del mondo tardoantico e dell'epoca delle migrazioni, considerate fino ad allora come epoche di decadenza e di sostanziale debolezza creativa. Riegl sostiene, com'è noto, che la valutazione negativa di queste epoche artistiche nasce dalla tirannia dell'estetica normativa, i cui criteri non sarebbero applicabili a oggetti nati sotto una costellazione estetica affatto diversa. Ogni epoca, ogni fase evolutiva ha la propria scala di valori, e quella che appare come inettitudine o povertà è solo un diverso orientamento del "volere" artistico[8].

Questo diverso "volere" artistico (definiamolo così) ha spinto Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi ad occuparsi di pellicole Pathé Baby. Recuperando materiali, ritrovando scatole di pellicole perfino in sagrestie, hanno creato una sorta di archivio in rovina, ma non solo per il gusto dell'archivio in sé, per vedere invece cosa si nascondeva al suo in-

Essence d'Asynthe - Karagoez

terno. E per diritto d'uso. Nel campo delle pratiche simboliche (linguaggio, arte) l'eredità è ciò che istituisce l'erede. Non per tradizione, e non solo per trasmissione: questa pratica prevede una rivendicazione, che profila una sorta di ripresa, un programma d'azione. È il diritto d'uso che importa, non la trasmissione. Qualsiasi prescrizione o l'idea di una corretta forma d'uso non fa altro che definire una politica, un'ideologia. Far polemiche su questo diritto, o contestarlo, ci fa entrare all'interno di un'idea da immaginario giuridico, che non riguarda la cultura, l'arte, la storia[9]. Il cinema non può sfuggire la questione. Per quanto nel 1980 sia stata promulgata dall'Unesco una Carta dei diritti delle immagini in movimento — per la loro salvaguardia, la loro conservazione —, il reimpiego dei materiali ne è il suo cuore di tenebra. L'oggi con i materiali di ieri, spiegano spesso i Gianikian ("Nous entrons dans l'avenir à reculons", affermava Paul Valery nel 1932 — *Discours de l'histoire*).
Nel 1977 entrano dunque in possesso di questi materiali, da cui nascerà il loro *Karagoez.* Questi materiali sfiniti vengono osservati con l'aiuto di una lente d'ingrandimento. Non esiste modo di proiettare le pellicole. Il salone e la cameretta del fanciullo sono sparite. Del *cinéma chez soi* non resta che un nastro graffiato e aggredito dal tempo. Non resta che l'ombra. Un teatro d'ombre, appunto.

> Karagoez. (Gioco delle ombre). Dopo essere stata la prima e forse l'ultima camera. Camera o macchina della memoria. Essa riscrive il cinema, che si riprende allo specchio, con l'autoscatto. Getta lunghi sguardi di struggimento e quegli "oggetti parziali" che esistono per lei, all'interno del fotogramma. Fotogramma: luogo "etichetta" o supporto atto alla nomenclatura o alla catalogazione in generale, dove le immagini si prolungano, si estendono si trasferiscono, al di fuori delle loro situazioni, si uniscono per contatto, contiguità, approssimazione, giustapposizione, aderenza, congiunzione, prolungamento, tensione, estensione, frattura lineare e longitudinale. Trattenendo, ritardando la lettura del fotogramma, testo melanconico, la camera offre la conoscenza[10].

La camera del fanciullo — la camera (la macchina da presa). Questi materiali 9,5mm sono stati studiati, annotati, descritti, fatti propri. Ma cosa contenevano le scatole di quest'archivio? Pellicole di finzione (numerose produzioni Albatros), tra gli altri: *Carmen* (Feyder), *Der Heilige Berg* (Frank, con la Riefensthal - 1926), *L'argent* (L'Herbier, 1926), *Casanova* (Volkoff, con Mozzuchin - 1927), *Messalina* (Guazzoni, 1923), *Varieté* (Dupont, 1925), *La proie du vent* (R. Clair, 1926), *Il canto dell'amore trionfante* (prod. Albatros, 1925), *L'Assassinat du Duc de Guise* (Film d'Art Pathé, 1908). Alcuni film non segnalati nelle filmografie ufficiali, come *La Flambée des Rêves* di J. De Baroncelli (1925).
Questo il piccolo inventario redatto da Yervant Gianikian, che annota: "Ho esaminato centinaia di film, migliaia e migliaia di metri di materiale di finzione ritenuto marginale, perciò difficilmente reperibile e spesso le copie in 35mm e gli originali sono andati distrutti. Gli stessi film sopraccitati (a parte *L'Assassinat du Duc de Guise*) sono film quasi di secondo piano non certo dei capolavori del periodo muto e, questo mi interessa, sono film quasi completamente sconosciuti"[11].
E poi vedute, documentari: il terremoto a Kyoto nel 1922. Viaggi esotici. Una donna giapponese al risveglio, la mattina. Esperimenti scientifici: cinematografia subacquea (un uomo e uno scafandro). Film sulla magia, fiabeschi, la camera dei giochi di una bimba: una riduzione di Cappuccetto rosso, con un cane lupo al posto della nonna (c'è qualcosa di osceno in questi fotogrammi... o forse è l'idea di infilare sulla testa del cane lupo una cuffietta e una camicia da notte che mi risulta insopportabile alla vista).
Lavoro certosino su dettagli: si entra, si penetra nel fotogramma, rifotografandolo via *camera analitica.* Uno alla volta. Il materiale viene trasferito via "camera analitica", subisce uno *spostamento,* prende un nuovo senso: del fotogramma, del quadro, i Gianikian trattengono ciò che più li interessa; qui, l'attenzione è portata su dettagli minimi, microscopici, a volte invisibili ad occhio nudo[12]. Si tratta soprattutto di ingrandimenti di gesti, posture femminili. Qual è il ruolo della donna in questi materiali d'epoca?

Intervallo pubblicitario - Abrégé d'une histoire du cinéma

> Après des périodes grises pendant lesquelles la technique se perfectionne, le cinéma, qui a abordé timidement un pseudo-naturalisme éphémère, atteint brusquement son véritable âge d'or en réalisant les premiers films matérialistes de l'école italienne (avant-guerre et début de la guerre). Je parle ici de l'époque grandiose du cinéma hystérique avec Francesca Bertini, Gustavo Serena, Tulio Carminati, Pina Menichelli, etc... [...].
> Les acteurs vivaient réellement ces films, d'une façon continue et impudique que le vantard humour contemporain ne tolèrerait plus. C'était alors, dans toute sa splendeur, le savant exhibitionnisme féminin. Je me souviens de ces femmes à la démarche vacillante et convulsive, leurs mains de naufragées de l'amour tâtonnant le long des murs, le long des corridors, s'accrochant à tous les rideaux, à tous les arbustes, de ces femmes au décolleté perpétuellement glissant des épaules les plus nues de l'écran, par une nuit ininterrompue de cyprès et de rampes de marbre. A cette époque transitoire et turbulente de l'érotisme, les palmiers et les magnolias étaient matériellement mordus, arrachés avec les dents par ces femmes d'une complexion fragile et pré-tuberculeuse qui n'excluait pas des corps modelés avec audace par une jeunesse précoce et enfiévrée.
> C'est dans un de ces films intitulé *La Flamme,* qu'il était possible de voir Pina Menichelli toute nue dans un costume en plumes qui représentait un hibou et cela pour l'unique raison manifeste de justifier, le crepuscule venu, une toute primaire et lamentable ccomparaison et une flamme — celle de l'amour — qu'elle venait d'allumer de ses mains fatales devant les yeux en ruines, incommensurablement cernés d'onanisme garanti, de Gustavo Serena qui, à partir de ce moment, ne faisait plus d'autres mouvements que ceux, indispensables, automatiques et dépressifs, qui lui permettaient la descente progressive et saccadée dans l'eau du lac, jusqu'à l'épanouissement des cercles concentriques et habituels qui rétablissent le calme des eaux, après le suicide, apologue du film. Gestes automatiques et dépressifs, comparables seulement à ceux de Guillaume Tell vieux, ébloui par toute la lumière cuivrée du soleil couchant, de Guillaume Tell déjà prêt de la mort, les genoux ensanglantés, les yeux noyés de larmes, marchant encore, une paire d'oeufs sur le plat (sans le plat) posés négligemment sur son épaule[13].

Ripresa
Abrégé dunque. Riduzione. (I film in 9,5mm sono spesso "riduzioni" dei film in 35mm — Il *Napoléon* di Gance, per esempio... ma come si fa a vedere il *Napoléon* in una cameretta?) Compendio di una storia del cinema. È anche questo *Karagoez* — molto prima delle *Histoire(s)* di Godard: un gesto artistico e insieme una messa in movimento della storia del cinema e dei suoi materiali.[14] La donna come "bellezza fatale", il cui corpo è costretto a produrre desiderio, i cui gesti sono spesso riconducibili a questa catena significante che somiglia a un giogo (donna fatale, donna perduta, oppure — *faute de mieux* — madre).
Trasferimento di dettagli nascosti:

> Riprendo la pellicola *Casanova,* all'interno del rettangolo di 9mm e mezzo isolo un particolare di due millimetri: il cuore dipinto sulla guancia della ballerina. Ne *L'Argent* una mano apre una porta e io vi entro ad annotare una donna fasciata di raso che si sposta piano verso una testa. I contorni dell'immagine sono da una parte una pelle di zebra e dall'altra un pannello dipinto anch'esso zebrato[15].

E poi le mani di Emil Jennings. Parti anatomiche. Parata di corpi, di sguardi, di gesti rallentati enigmatici.

Di *Varieté* (filmato da Karl Freund), Yervant Gianikian scrive:

> Accentuo i particolari avvicinandomi maggiormente agli oggetti e ai loro contrasti. Al Winter-Garten si contrappone il baraccone ambulante di Jennings. Il pubblico proletario, le ballerine sciatte, la calza rotta della pianista. Uso per i corpi gli analoghi procedimenti degli oggetti, isolando volti, occhi, labbra, gesti[16].

Il lavoro di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi è qualcosa di simile a un esperimento senza verità? — cioè quanto sosteneva Walter Lüssi a proposito dell'opera di Robert Walser: un'esperienza caratterizzata dal venir meno di ogni relazione alla verità? Scrive Giorgio Agamben:

> Occorre allargare questo concetto a paradigma dell'esperienza letteraria. Poiché non solo nella scienza, ma anche nella poesia e nel pensiero si allestiscono esperimenti. Questi non concernono semplicemente, come gli esperimenti scientifici, la verità o la falsità di un'ipotesi, il verificarsi o il non-verificarsi di qualcosa, ma mettono in questione l'essere stesso, prima o al di là del suo essere vero o falso. Questi esperimenti sono senza verità, perché in essi ne va della verità[17].

Un piano d'azione, una sorta di esperimento di de-creazione, ma per far vedere le cose da un'altra prospettiva. E se Avicenna propone la sua esperienza dell'uomo volante, smembrando nell'immaginazione il corpo in pezzi, in parti anatomiche, solo per provare che anche in queste *disjecta membra* un uomo può affermare "io sono", o se Condillac dischiu-

de alla sua statua di marmo l'odorato e questa non diventa altro che "odore di rosa", allora anche questi dettagli di corpi, questi occhi, queste mani, questi pezzi di pelle rallentati in un teatro d'ombre hanno un significato, pur celandolo enigmaticamente. Possiedono un'altra verità, più nascosta.

Scienziati? Antropologi? Storici? Biologi? Artisti? Filmmakers. Come Warburg, i Gianikian stanno lavorando a una "scienza senza nome". Testi storici, letterari, diari, memorie e dettagli d'emulsione al microscopio: granulosità della pellicola. "La biologia dell'ombra non è stata ancora studiata", scrive Andrej Belyj, da qualche parte, in *Pietroburgo*.

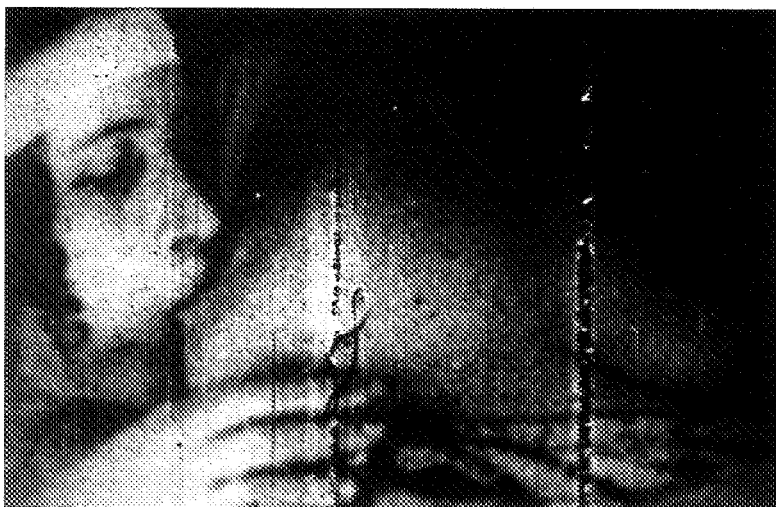
Ma è Angelo Maria Ripellino a chiosare:

> Nonostante i legami con la realtà, il romanzo di Belyj è una rassegna di spettri, un teatro d'ombre, un "Karagöz" verbale. Vi si aggirano schiere si larve e di misteriosi profili, spore fosforescenti germogliate da inganni e cavilli, da assurdi incastri mentali, proiezione di incubi, lèmuri da lanterna magica. Nelle pagine di *Peterbúrg* Belyj si rivela un costruttore di automi, di androidi di nebbia, un Vaucasson delle nebbie.
> Alle accolte di streghe, di golem, alle mandragore degli scrittori romantici egli sostituisce una flottiglia di omuncoli raziocinanti, di bambole a molla, il cui meccanismo è incrinato da orrende lacune logiche. Maschere di caligine su gambine d'uomo, queste parvenze si assottigliano a volte a siluette filiformi, a tracciati di rilucenti puntini. "Ombre funeste": e purtroppo "la biologia dell'ombra non è ancora stata studiata"[18].

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi sono tra i pochi ad aver preso quest'ombra sul serio. Questa parte d'ombra, funesta, perché dalla parte del lutto, della perdita. L'ombra di alcune immagini svanite, scadute, chiuse in scatole nere, nella calma e la quiete sonnolenta degli archivi.

Rinaldo Censi

Note

1. La Pathé mette in commercio anche una macchina da presa amatoriale 28mm, sempre con pellicola di sicurezza. Malgrado gli sforzi di Pathé, e malgrado alcune differenze meccaniche, più i costi elevati, la pellicola "non-flam" non ebbe il successo sperato e non interessò il mercato professionale. Per queste notizie facciamo riferimento a *Manuel du cinématographe de salon*, Paris, Compagnie génerale de phonographes, cinématographes et appareils de precision, anciens Établissements Pathé Frères, 1912. Cfr. Vincent Pinel, "Le salon, la chambre et la salle de village: les formats Pathé", in Jacques Kermabon (a cura di), *Pathé. Premier Empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 197-198.
2. Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Milano, Mondadori, 1993 (si veda il IV capitolo). Oppure – forse, semplicemente – insieme a Michel Foucault irridiamo l'origine, l'epoca dorata... ci piacciono le irregolarità. Michel Foucault, "Nietzsche, la genealogia, la storia", in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 29-54. Si veda anche Arlette Farge, *De lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1997, pp. 82-96.
3. Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, "Das Lied von der Erde", in *Catalogo della 508 Mostra Internazionale del Cinema*, La Biennale di Venezia, 1982. Citiamo da Sergio Toffetti (a cura di), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Firenze, Hopefulmonster, 1992, pp. 92-93.
4. Jean Louis Schefer, "Pathé Baby", in J.L. Schefer, *Figures de différents caractères*, Paris, P.O.L., 2005, p. 199. Ma insomma che cosa odia Schefer? "Je n'aimais pas le Pathé Baby et m'ennuie de nouveau au souvenir de quelques séances avec d'autres enfants. La verité est que le cinéma m'a tout d'abord désespéré par ce qu'il montrait et par les conditions de projection. Hystérie des enfants aux matinées du jeudi à Auteuil Bon Cinéma: cris d'enfants pour Laurel et Hardy, les Deux Nigauds, Charlot, déchaînements nerveux devant ces images d'hommes tristes, pauvres et sales; j'etais simplement épouvanté par cette indecente ou ce que j'entendais dans les hurlements d'enfants enfermés dans cet enfer scolaire". Lo choc per Schefer giungerà più tardi, con *Sciuscià*, ma questa è un'altra storia. Cfr. J.L. Schefer, *L'uomo ordinario del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2006.
5. Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *op. cit.*, p. 93.
6. Walter Benjamin, "Il Surrealismo", in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 15. Che farsene degli scarti? Si veda pure un famoso passo che riprendiamo dal libro sui "Passages": "Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. *Solo da mostrare*. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ricca di spirito. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensí per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli". Cfr. Walter Benjamin, "Teoria della conoscenza e del progresso", in *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, (a cura di Giorio Agamben), Torino, Einaudi, 1986, p. 595.
7. Jay Leyda, *Films beget Films*, New York, Hill and Wang, 1964; Willian C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, 1993; Nicole Brenez, Pip Chodorov, "Cartographie du found footage", *Exploding*, Hors Série, 2000 (testo contenuto nella pubblicazione che accompagna il film di Ken Jacobs, *Tom Tom the Piper's Son*, Re:voir, Paris, 2000); Yann Beauvais, "Du Recyclage", terzo capitolo contenuto in *Poussière d'image*, Paris, Paris Expérimental, 1998, pp. 67-96; Christa Blüminger, "Cultures de remploi – questions de cinéma", *Trafic*, n. 50, Paris, P.O.L., estate 2004.
8. Otto Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Torino, Boringhieri, 1994, p. 126.
9. J.L. Schefer, *Question de style*, Harmattan, Paris, 1995, pp. 13-14. Oppure Teddy Adorno: "La tradizione può riemergere soltanto in ciò che ad essa spietatamente si nega". Cfr. T.W. Adorno, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 39.
10. Yervant Gianikian, "Karagoez", Sergio Toffetti (a cura di), *op. cit.*, p. 81. Esiste una precedente versione di *Karagoez*, filmata in 8mm. Un'edizione diversa da quella conclusa tra il 1979-1981. È un'edizione terminata nel 1977. Le immagini 9,5mm rifotografate erano intervallate da altre inquadrature: composizioni di frutta, oggetti, un piccolo indiano, paesaggi e fotografie in trasparenza (lavoro di sovrimpressione). La prima "camera analitica", il suo prototipo, è stato dunque ottenuto tramite una stampatrice ottica e una cinepresa 8mm. Il film, in questa versione, è stato proiettato in Inghilterra, in alcune università. Questo progetto è una sorta di "ponte" tra la vecchia produzione dei Gianikian e la nuova strada intrapresa a partire dal film su Lombroso, che ricopre un ruolo cruciale nella loro filmografia. La proiezione del film era accompagnata da essenze di profumi sparsi nell'aria: un "gesto d'arte", una vera e propria "performance olfattiva". *Karagoez* (8mm) è l'ultimo "film profumato" dei due filmmakers. Ringrazio Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi per queste delucidazioni. Le possibili imprecisioni sono naturalmente di chi scrive.
11. *Ibidem*, p. 83.
12. Trasferimenti, spostamenti, ingrandimenti? Un *secondo montaggio*. Vedo nel loro operare qualcosa di simile al lavoro fotografico di Medardo Rosso. Rosso prende una foto, l'ingrandisce, la corregge, la rifotografa, poi ingrandisce nuovamente, a volte cambia il supporto della stampa: "Si capisce che abbiano perfino dubitato che un Rosso fotografo esistesse: perché pensavano allo scatto. Ma non è lì. Rosso non girava col treppiede sulle spalle, stava in camera oscura, nello studio o nella stanza di albergo, a ritagliare, incollare, e a coprire di tempo le cose. La foto di partenza è come la terra per la scultura, anche vile poteva andare bene. La trova, se ne appropria e comincia il processo delle stampe. Una specie di ready-made, molto aiutato". Si veda il bel libro di Paola Mola, *Rosso. Trasferimenti*, Ginevra-Milano, Skira, 2006, p. 15.
13. Salvador Dalí, "Abrégé d'une histoire critique du cinéma" (1932), in *Babaouo*, Barcellona, Ediciones liberales, 1978, p. 24-28.
14. Siamo nei pieni anni '70. Il gesto artistico legato alla "performance" dei primi film profumati incontra la storia del cinema. Lo studio di questi materiali apre alla loro possibile "metastoria". Ci riferiamo ovviamente a Hollis Frampton, "Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun" (1971), in *L'écliptique du savoir. Film, photographie, vidéo*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 103-111.
15. Y. Gianikian, *op. cit.*, p. 88.
16. *Ibidem*, p. 89.
17. Giorgio Agamben, "Bartleby o della contingenza", in Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 1993, p. 74. Ci permettiamo di allargare questo concetto anche al cinema.
18. Angelo Maria Ripellino, "Pietroburgo di Belyj: un poema d'ombre", in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, p. 191.

Essence d'Asynthe - Karagoez

Tre balene contro la vita

"Tre balene: il Tempo, lo Spazio e il Movimento Reale. Queste tre balene danno la possibilità di imitare la vita nel suo scorrere. [...] Ma c'è anche un aspetto non evidente: quelle stesse tre balene rendono possibile creare una variante di vita potenzialmente altrettanto reale di quella reale"[1]. I cortometraggi di Artavazd Pelean guarderebbero dunque a una vita altra: un movimento puro, distinto eppure coincidente con quanto filmato. Rielaborazioni liriche, poetiche e musicali di materiale documentario non sempre girato da lui, questi brevi capolavori seguono un metodo teorizzato dallo stesso cineasta armeno, un "montaggio a distanza" convergente ma differente rispetto ai vari Kuleov, Ejzentejn, Vertov... i quali

> dedicano tutta la loro attenzione sulla relazione reciproca delle scene giustapposte, che Ejzentejn chiamava il "punto di giunzione del montaggio" e Vertov un "intervallo". [...] l'essenza stessa e l'accento principale del montaggio risiedeva, per me, meno nell'assemblaggio delle scene che nella possibilità di disgiungerle; non nella loro giustapposizione, ma nella loro separazione. [...] Non riunire due elementi del montaggio, piuttosto separarli, inserendone tra loro un terzo, un quinto, fino a un decimo. [...] Un piano, che appare in un determinato punto, non libererà il suo pieno effetto semantico che dopo un certo lasso di tempo, alla fine del quale si stabilirà nella coscienza dello spettatore una *démarche* associativa, non soltanto in relazione agli elementi che si ripetono, ma anche a ciò che lo circonda in ciascun caso. Così, i principali elementi di base veicolano un'espressione del tema tra le più concentrate, contribuendo, a distanza, allo sviluppo tematico e all'evoluzione dei piani e degli episodi con i quali non sono correlati direttamente. [...] Così, se nelle ultime scene del film *Noi* (*Menk*, 1969) si ripete l'accordo sinfonico, l'immagine della bambina che compare al principio del film risulta chiara. Da questa tripla ripetizione (la bimba al principio, la bimba a metà e la gente sul balcone alla fine) si libera il principale sostegno del montaggio a distanza. Ma nel film *Noi* ci sono ulteriori elementi di sostegno, visuali ed acustici. Appaiono l'uno dopo l'altro durante la prima metà del film: i sospiri, il coro, le mani in primo piano, le montagne. In seguito, questi elementi si ramificano, certe parti dell'immagine e del fonografo si fondono in altre sfere, acquistano altre dimensioni e durate d'azione. Si traspongono parzialmente in altri episodi, e vengono allora confrontati con altri elementi ed altre situazioni. Ma nella seconda apparizione della bimba, tutti questi elementi separati si raggruppano nuovamente come investiti d'un nuovo ruolo, si mostrano sotto una forma differente, in un altro ordine di successione, per il compimento di nuove funzioni. È prima il coro ad entrare in scena, poi i sospiri (che terminano in un grido) dopo le mani, e infine le montagne[2].

Una prassi compositiva inconfondibilmente musicale. "La musica non costituisce a mio avviso un complemento dell'immagine. È innanzitutto la musica dell'idea che esprime il significato insieme all'immagine. È sempre la musica della forma"[3]. Rumori e musica, spesso asincroni, come elementi puramente compositivi in un disegno sonoro e visivo i cui piani sono rigorosamente interdipendenti. "L'immagine è decomposta dal fonografo, e il fonografo è decomposto dall'immagine"[4]. "Io amo usare il suono allo stato di immagine e l'immagine allo stato di suono"[5]. A proposito di interdipendenza, la relazione tra il singolo elemento e la struttura complessiva viene estremizzata e ribaltata fino alla dissoluzione: Pelean dedica pagine intricate ma preziose sul venir meno delle differenze di "scala" nel suo universo, differenze che siano tra l'individuo e le masse umane che ama filmare, o quelle tra primo piano e totale[6].

> Il montaggio a distanza si distingue in primo luogo per il fatto che le relazioni non si stabiliscono unicamente tra due elementi separati (un punto con un altro punto), ma allo stesso tempo [...] fra tutto un insieme di elementi (un punto con un gruppo, un gruppo con un punto, un piano con un episodio, un episodio con un episodio). Vi è allora un'azione reciproca tra un processo ed un altro al quale è opposto. [...] Il montaggio a contrappunto conferisce alla struttura del film, non tanto la forma di una solita catena di montaggio, né la forma di una coniugazione di diverse "catene", ma crea a parte una figura circolare, o, più precisamente, una figura sferica che gira su se stessa. Gli elementi o complessi fondamentali, le detonazioni principali del montaggio a distanza, esercitano un'azione reciproca sugli altri elementi lungo una direzione e rivestono una funzione che si potrebbe qualificare nucleare, mantenendo in tal modo un doppio legame contrappuntistico con un altro punto qualsiasi, con qualunque altro elemento del film, secondo linee vettoriali. Provocano una "reazione a catena" bilaterale tra tutte le catene subordinate, discendente all'inizio, ascendente in seguito. Gli elementi conduttori, uniti da queste linee, formano da parte a parte dei grandi cerchi, che trascinano a loro volta, e in una rotazione corrispondente, tutti gli altri elementi. Essi obbediscono a dei movimenti centrifughi inversi e si ingranano l'uno con l'altro tanto da sembrare di sfaldarsi come i denti dei pignoni mal posti. A ciascun istante, in qualsiasi legame, dentro un qualunque segmento temporale del film, cambiano di posizione, di configurazione, apportando all'azione del film questo effetto di pulsazione, di respiro[7].

Risultato: la forma, al limite della meticolosità architettonica, rivela il suo scopo: autodissolversi, sbriciolare in questa "figura sferica" ogni propria consistenza lineare. "Io considero i miei film privi di montaggio. [...] Tutti gli artifici del montaggio possono essere rivolti contro il montaggio stesso. [...] Io il montaggio lo liquido col montaggio"[8]. Bisogna però dire che, molto più del montaggio, la tenzone ingaggiata da Pelean riguarda il Tempo: "Una delle caratteristiche del mio lavoro è di abolire il tempo, di lottare contro il tempo [...] Vi è qualcosa nel montaggio a distanza che va più lontano dell'esplosione atomica, è la retroazione, l'effetto di ritorno che annoda la sequenza o il film su se stesso. Flusso e riflusso. Movimento dalla nascita alla morte ma anche dalla morte alla nascita: crescita-degradazione, morte-resurrezione"[9]. Quasi all'opposto dell'organicità ejsenteiniana, dell'articolazione dialettica tra la parte e il tutto. Il rapporto diventa ora pressoché simultaneo ("Qui lo sguardo della mdp detiene una forza incredibile: in un sol colpo cancella tutta la distanza patrimoniale tra il tempo della Storia rappresentata e quello della proiezione, per affermare il presente dell'esperienza umana"[X]). Anzi, simultaneo e stratificato al tempo stesso.

> La tecnica registica di Pelean è diretta proprio verso la soppressione dell'univocità semantica dell'azione, contemporaneamente mantenendone il suo fluire fisico (presenza), giacché solo nel flusso, nella presenza stessa dell'azione fisica, è possibile mantenere le particolarità ontologiche del cinema come fotografia in movimento. Ma l'azione che fluisce fisicamente, priva di quelle forme linguistiche nelle quali essa funziona nella vita (la deformazione del significato e del senso della successione cronologica) non può più essere percepita come azione che fluisce in un tempo epicamente passato, essa può essere percepita solo come stato d'animo che fluisce in un tempo liricamente presente[11].

L'alta chirurgia di Pelean scinde il presente dalla presenza, il fluire del tempo nelle sue volute da ciò che scorre sullo schermo, il Tempo con la maiuscola dal tempo cinematografico. L'univocità dell'azione viene disgregata lasciando spazio alla sua infinita divisibilità, cui Pelean (che, come per il montaggio, "liquida il tempo col tempo stesso") ci lascia in balia: "nell'intervallo tra un'inquadratura e

Il nostro secolo

l'altra, tra un'immagine e un'altra, esiste sempre uno spazio tendenzialmente ampliabile all'infinito, [...] tendenzialmente, si potrà sempre aggiungere un frammento in più, e allargare questo spazio "zenoniano" che rende indecidibile il tempo, lo spazio e il movimento cinematografici"[12]. Una volta chiarito tutto ciò, per situarvi la pratica del *found footage* è necessario un passo indietro (appunto: "flusso e riflusso"). Ciò in cui Pelean in parte si discosta da Ejzentejn e Vertov è, come già visto, la loro prassi (in modo diverso) "associativa" di montaggio. Lo stesso vale anche per altre questioni in cui, secondo Pelean, si riverbera questo loro approccio: ad esempio nel concepire il cinema come sintesi tra le lessinghiane arti del tempo e dello spazio, laddove invece la conciliazione opererebbe solo in senso (di nuovo) disgiuntivo[13] (qui il discorso sul sonoro è indicativo). Oppure nel fatto che "i principi di Ejzentejn e Vertov si oppongono e concordano allo stesso tempo: nei due casi, nonostante la formulazione differisca, è una questione di concezione del mondo dell'autore sul merito e l'apprezzamento del materiale filmato"[14]. L'argomentazione di Pelean in questi frangenti specifici, che non è il caso di ripercorrere qui, è forse discutibile (specie per Vertov), ma la questione è significativa per tutt'altro verso. Il principio paradossale del "flusso-riflusso" si riflette appunto non solo a proposito del montaggio e del tempo, ma anche in questo ambito pragmatico, in senso contrario a ogni "sintesi lineare dei materiali". Tant'è che Pelean ritiene il cinema non tanto (sinteticamente) "oltre" le arti spazio-temporali, ma anche, in un certo senso, antecedente, essendo sostanzialmente le radici di quelle (cioè Tempo e Spazio)[15]. Fino a scrivere in esergo "Una nascita senza genitori. Immaginate un mostro che divora chi gli ha dato la vita. O ancora, un processo in cui, gli uni, morendo, non sanno a chi danno la vita, gli altri, nascendo, ignorano a chi l'hanno tolta"[16], valido sia per simboleggiare questa questione che come epitome generica della dinamica del montaggio a distanza. Dunque niente sintesi lineare dei materiali. Il paradosso sferico del tempo deve agire anche qui. Ergo, la prassi canonica di Pelean, che dice di girare avendo già in testa tutta la struttura del film[17] (in modo, per così dire, semanticamente vago ma sintatticamente già preciso), non può che andare a lui stesso stretta, come per un sospetto troppo marcato di costruttivismo verticale quando si tratta invece di disgiungere. Troppo lineare, troppo poco circolare, troppo "dalla materia prima al prodotto finito". Appare fatale, in questo senso, l'utilizzo cospicuo di *found footage* nei suoi film (come dire: dal prodotto finito al prodotto finito), come p. es. in *Il nostro secolo* (*Na vek*, 1982-1990) o *Il principiò* (*Naèalo*, 1967).

> Questo flusso di immagini che è il cinema di Pelean, somiglia, a prima vista, al *continuum* televisivo. La stessa rottura con l'etica baziniana: l'immagine non è più un prelievo dal reale, bensì un'alluvione d'immagine, senza origine, che circola all'infinito. La stessa sensazione descritta da Baudrillard, di un circuito d'immagini messo in orbita senza alcun contatto con il mondo. Pelean anticipa lo stesso *zapping*, attinge senza complessi dalla riserva d'immagini a sua disposizione[18].

Difficile immaginarsi il suo cinema, questione di "flusso-riflusso" fino ai livelli più sottili, privo della possibilità di attingere a questo flusso di immagini già date. O meglio, essendo difficile immaginarsi anche l'esatto contrario, diremo piuttosto: difficile immaginarsi il cinema di Pelean privo della sua sublime indifferenza tra immagini girate da sé e immagini di repertorio. "Indifferenza": per lui non ha importanza la fonte, essendo la sua pratica totalmente indirizzata verso la sua ossessione formale – ma per raggiungere questa indifferenza era indispensabile usarlo, il *found footage*.

> Per prima cosa prendo semplicemente visione del materiale già disponibile. È come se studiassi l'argilla che devo usare per una scultura. Ma d'improvviso, in un certo istante, si verifica un salto: io vedo il futuro film, tutto intero. A quel punto è del tutto irrilevante quanto materiale di repertorio io abbia già visionato e quanto me ne resti da vedere[19].

In questo senso, nell'universo del cineasta armeno il *found footage*, sebbene, come si è visto, inevitabile, rimane una sorta di residuo di un principio intrinseco alla forma. E non, viceversa, il fondamento di una forma che ne conseguirebbe "iconicamente". Di questo avviso, Pierre Arbus.

> Nonostante la preesistenza di alcuni frammenti, o la loro riorganizzazione nel senso specifico della preesistenza (il "fare immagine d'archivio"), nella sua opera nessuna forma o figura appare quale cosa fissa, definitiva. In Pelean è pressoché assente il determinismo, o la tragicità, dell'oggetto o del corpo vivente: montagne, nembi, gruppi umani, compaiono solo nella dimensione cangiante, poco radicata, quasi priva di gravità, che contribuisce a definirli: persino le inquadrature sui paesaggi rocciosi annullano la pietricazione con movimenti che ostentano la variazione focale. Il macrocosmo del cineasta non ha l'apparenza immutabile, l'intensità tragica dei mondi religiosi. Qui, niente di sicuro, niente di definitivo. [...] No! Pelean non è un cineasta di Icone. [...] Al contrario, è colui che smaterializza i supporti dell'icona, lo schermo che maschera la metamorfosi, il movimento delle figure[20].

La materia in movimento ricreata da Pelean non documenta alcunché, non è affatto isomorfa rispetto al visibile. Lui stesso si dice "assai lontano da Vertov perché lui non voleva affatto organizzare, non voleva creare la situazione, pretendeva di mostrare la realtà tale e quale, nel vivo: *kino-pravda* (cinema-verità). Al contrario, nei miei film, è [...] la *realtà smontata*, una versione della realtà, assente dalla realtà, ma che ha la stessa forza"[21]. Inevitabile per lui fare talvolta ricorso al *FF*, non però per costruire né per documentare: piuttosto, per smontare. O meglio, per rivelare come la materia stessa sia già in partenza metafisicamente "smontata".

> I territori attraversati e riattraversati dal regista armeno non si pongono come obiettivo di rappresentare la vita, ma di congelarla, in un certo senso, interrompendone il flusso (illusorio) attraverso il montaggio, mostrando in questo modo una forma di vita impersonale, che fa mostra di sé nell'immagine, puramente immanente alla materia, all'immagine stessa. Ecco, allora, il senso recondito di un tale ribaltamento della teoria e della pratica del montaggio. La distanza, la moltiplicazione dello spazio tra le inquadrature risponde all'esigenza di una negazione della rappresentazione "ordinaria" della vita[22].

E cosa c'è di più nevralgico e incandescente, al cinema, a proposito di "rappresentazione ordinaria della vita", del *found footage*? Cosa, più del *found footage*, è capace di situarsi problematicamente nel "traballare" della natura indexicale del cinema in bilico incerto verso l'icona, nell'irresolutezza spinosa di questa relazione[23]? Ebbene, Pelean si serve del *found footage* per sciogliere e sconfessare proprio questa relazione. Spinge il suo formalismo talmente in là da liberarsi dell'icona, "ripulendo" addirittura la natura *indexicale* dell'immagine cinematografica dalla referenza, facendone un "indice puro" paradossalmente intransitivo.

> Andrej Tarkovskij scriveva in un suo libro che i film d'archivio sono il tempo filmato, io penso il contrario, l'esatto contrario, il tempo non si può imprimere sulla pellicola, filmare. Il tempo ti sfugge. Non il tempo impresso ma il tempo impressione: sono cose diverse che non si possono confondere. Il tempo impresso-fermato non può essere. È grazie alla nostra memoria che noi vediamo qualcosa e ricostruiamo il tempo ma di per sé il tempo nel cinema non viene impresso, c'è il tempo dell'impressione[24].

Esattamente come avviene per il montaggio e il tempo, Pelean utilizza il *found footage* CONTRO il *found footage*.

Il nostro secolo

Ecco in cosa la nozione di immagine d'archivio porta in se stessa la propria negazione: l'archivio supportato dall'immagine è sottoposto all'arbitrio del suo utilizzo e della sua interpretazione. La traccia, l'impronta che lascia, si imprime con sfumature molteplici a seconda del contesto in cui viene integrata. Non ha statuto di icona, non essendo votata a questo rituale circolare intorno alla figura, fissata autoritariamente nella propria univocità; al contrario, falsamente sospinta verso un fondo comune, fondo collettivo se non patrimoniale, tende allo statuto antropologico dell'immagine immemoriale, vicina in questo al fantasma o all'immagine onirica, dal momento che può venire modellata[25].

Dunque il *found footage*, in Pelean, non conta per quello che mostra e che potrà rapprendersi in una forma o in una rappresentazione; bensì in quanto materia infinitamente divisibile (al punto da rendere relativamente vano il "filmare qualcosa" *ex novo*, "costruire" un girato), incontrata al limite estremo del collasso di una forma posta in tensione fino all'autodissoluzione. Lo si accenna qui solo *en passant*, ma questa formulazione del rapporto tra la forma e il suo eccesso puro tange indubbiamente (come analoga della coppia legge-vita) l'orizzonte oggi cruciale della biopolitica. Segnatamente, il nodo metafisico-heideggeriano dell'abbandono dell'ente da parte dell'essere.

> Ciò che è in questione in questo abbandono non è, infatti, che qualcosa (l'essere) lasci andare e dimetta qualcos'altro (l'ente). Al contrario: *l'essere non è qui altro che l'essere abbandonato e rimesso a se stesso dell'ente*, l'essere non è che il bando dell'ente. [...] È la relazione di abbandono che va ora pensata in modo nuovo. Leggere questa relazione come vigenza senza significato, cioè come l'essere abbandonato *a* e *da* una legge che non prescrive nulla se non se stessa, significa restare all'interno del nichilismo, cioè non spingere fino all'estremo l'esperienza dell'abbandono. Solo dove questo si scioglie da ogni idea di legge e di destino (ivi comprese la kantiana forma di legge e la vigenza senza significato), l'abbandono è veramente sperimentato come tale. Occorre, per questo, tenersi aperti all'idea che la relazione di abbandono non sia una relazione, *che l'essere insieme dell'essere e dell'ente non abbia la forma della relazione*. Questo non significa che essi fluttuino ora ciascuno per conto proprio: piuttosto essi consistono ora senza relazione. Ma ciò implica nulla di meno che provare a pensare il *factum* politico-sociale non più nella forma di un rapporto[26].

Il presente incollocabile inventato da Pelean non è il residuo estratto dalla sintesi tra una certa materia e una forma vuota che la sussumerebbe: risulta piuttosto dalla disgiunzione, dall'interruzione del rapporto tra una forma in perpetuo corso di autodissoluzione e una materia già-sempre dissolta. È l'*auto-abbandono* comune a entrambe che le fa davvero *consistere senza relazione*. Le tre balene di Pelean vanno innanzitutto contro la *nuda vita*. Non rivestendola, ma rivelando che la nudità è essa stessa un vestito: l'uniformità della pelle (il "presente continuo" dei suoi film) è inseparabile dall'infinita divisibilità (l'*anti-univocità* delle sue forme) del suo tessuto.

Marco Grosoli

Note

1. Viktor Demin (a cura di), "Cardiogramma del film. Conversazione con Artavazd Pelean", in *Montaggio a distanza. Il cinema di Artavazd Pelean*, Quaderno informativo della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Pesaro, 1989, p. 14.
2. Artavazd Pelean, "Il montaggio a contrappunto, o la teoria del montaggio a distanza" nel sito http://www.artavazdpelechian.it/testi/trafic_2.pdf (tr. it. di Federico Barbaro da "Le montage à contrepoint, ou la théorie du montage à distance", in *Trafic*, Paris, n. 2, 1992, pp. 90-105), pp. 9-11.
3. *Ibidem*, pp. 7-8.
4. *Ibidem*, p. 16.
5. V. Demin (a cura di), *op. cit.*, p. 11.
6. A. Pelean, *op. cit.*, pp. 4-7.
7. *Ibidem*, pp. 12-15.
8. V. Demin (a cura di), *op. cit.*, p. 12.
9. François Niney (a cura di), "Conversazione con Artavazd Pelean" nel sito http://www.artavazdpelechian.it/testi.htm/conversazione_cahiers.pdf (tr. it. di Federico Barbaro da François Niney (a cura di), "Entretien avec Artavazd Pelean", *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 454, 1991), pp. 2-3.
10. Pierre Arbus, "Le cinéma d'Astavard Pelechian, ou la Geste des fugues immémoriales" nel sito http://www.artavazd-pelechian.net/articles/article_cinema_part9.htm (tr. mia).
11. Garegin Zakojan, "Modello nazionale e cinema di poesia", in Mostra *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 300-301.
12. Daniele Dottorini, *L'immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelean* in "Fata Morgana", Cosenza, Pellegrini Editore, n. 0, 2006, p. 116.
13. Cfr. A. Pelean, *op. cit.*, p. 17.
14. *Ibidem*, p. 14.
15. *Ibidem*, p. 17.
16. *Ibidem*, p. 1.
17. V. Demin (a cura di), *op. cit.*, p. 10.
18. Jean-François Pigouillé, "Pelean, le montage-mouvement", in *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 454, 1992, p. 31 (tr. mia).
19. V. Demin (a cura di), *op. cit.*, p. 10.
20. P. Arbus, *op. cit.* nel sito http://www.artavazd-pelechian.net/articles/article_cinema_part6.htm.
21. F. Niney (a cura di), *op. cit.*, p. 3 (corsivo mio).
22. D. Dottorini, *op. cit.*, p. 116.
23 Indagata, tra gli altri, in "Immagini malgrado tutto" di Georges Didi_Hubermann, o da André Habib (sul concetto di rovina, sulla sua anti-monumentalità e sul cortocircuito spazio-temporale che mette in gioco, cfr. *Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpeut's Lyrical Nitrate* in "SubStance", vol. 35, n. 2, 2006, pp. 120-139).
23. A. Pelean, "Il tempo non si registra", in Stefano Francia di Celle, Enrico Ghezzi, Alexei Jankowski (a cura di), *Aleksandr Sokurov. Eclissi di cinema*, Associazione Cinema Giovani, XXI Torino Film Festival, Torino, 2003, p. 175.
24. P. Arbus, *op. cit.* nel sito http://www.artavazd-pelechian.net/articles/article_cinema_part3.htm.
25. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 69-70.

Tra i resti e il circo: note sul fondo della famiglia Togni tra storia, riuso, e fenomenologia del film di famiglia

> "Se riflettere sulle rovine comporta la formulazione di un pensiero su ciò che è trascorso e su una categoria dell'esistente, quella del resto, si pone l'urgenza di impostare un rapporto possibile tra noi e quel patrimonio"[1].

Premessa

Questo articolo muove da un'esperienza laboratoriale congiunta e ancora in corso, iniziata nell'autunno del 2006 dall'università degli studi di Udine (La Camera Ottica, DAMS di Gorizia) e dall'associazione Home Movies di Bologna (Archivio Nazionale del Film di Famiglia). Il ritrovamento, il restauro conservativo e la documentazione che ha accompagnato il "salvataggio" dei film di famiglia in possesso di Livio e Davio Togni, è stato ed è un lavoro complesso, multiforme, sperimentale, e non può essere riassunto in poche battute. In questo intervento ci limiteremo a sottolineare alcuni problemi che la particolare tipologia degli oggetti affrontati ha posto all'attenzione del nostro gruppo di ricerca, e nell'ottica di avvicinarci alle problematiche di cui il film di famiglia è portatore, ci serviremo, per ora, di proposizioni di carattere estremamente generale.

Differenze e balbettii

Nella loro *Guida alla filologia italiana* per i tipi di Sansoni[2], Mario Martelli e Rossella Bessi ripescano la violenta e "generalissima" divisione fra *fenomenologia della copia* e *fenomenologia dell'originale*, che dodici anni prima aveva caratterizzato l'opera fondamentale di D'arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*. Dicono gli autori nell'incipit del loro manuale:

> Diversi, in tutto o in parte, sono i procedimenti da usare nel caso in cui il filologo si trovi di fronte: a) a una tradizione costituita da più testimoni non autografi; b) a un codex unicus; c) a tradizioni di cui facciano parte, da soli o in compagnia di apografi, testimoni autografi.

Parafrasandoli, potremmo dire che ogni film che noi vediamo ci è trasmesso da una o più copie, che si definiscono con il termine di "testimoni", e che nel loro insieme costituiscono la "tradizione" di quell'opera. Questo principio, in termini generali, abbraccia quasi tutta la storia del cinema, dal sonoro al muto, e so-

stanzialmente tutte le forme, i generi, i processi produttivi che conosciamo, dal cinema primitivo in poi. A tutto questo c'è un' eccezione: la pellicola invertibile ed in maniera particolare l'uso che ne fa il "cinema di famiglia".
Ricordiamo ora due principi generali ed una proposta di approfondimento posta in nota da Michele Canosa nel suo celebre saggio edito nel 2001:

> Diciamo che il restauro cinematografico verifica quello che la filologia ha acquisito: "ogni testo ha il suo problema critico, ogni problema la sua soluzione". Tuttavia dobbiamo soggiungere che questo motto irreprensibile prevede che i problemi (o luoghi) siano "criticamente" individuati: e qui – conveniamone – l'aspirante filologo del cinema si sente, se non *barbarus* (straniero), almeno *barbaros* (balbettante). Comunque sia, prospettiamo almeno un convincimento di ordine generale: la soluzione dei problemi non può essere univoca, né valida per tutti i casi. Possiamo avanzare che sia l'opera stessa a dettare le condizioni delle soluzioni possibili. La soluzione non è univoca e – auspichiamo – non definitiva[3].
>
> Nel cinema delle origini (primitivo), vi sono opere instabili che non si fissano in uno stato redazionale o in una edizione definitiva (*ne varietur*), ma trovano solo attestazioni provvisorie in momenti diversi previsti dall'istituzione cinematografica. In una battuta: anche il consumo è una forma di edizione[4].
>
> Oltre al cinema primitivo di finzione, andrebbero considerati almeno i film *non-fiction*, e i film dell'avanguardia storica, della neoavanguardia e , in genere, i film sperimentali, i *films de famille*...così lungi da preoccupazioni di ordine o di chiusura testuale, e dove l'instabilità e la contaminazione sono programmatiche. Rinunciamo a entrare nel merito. Ci limitiamo a scorgere una problematica dissimile da quella che qui andiamo filando[5].

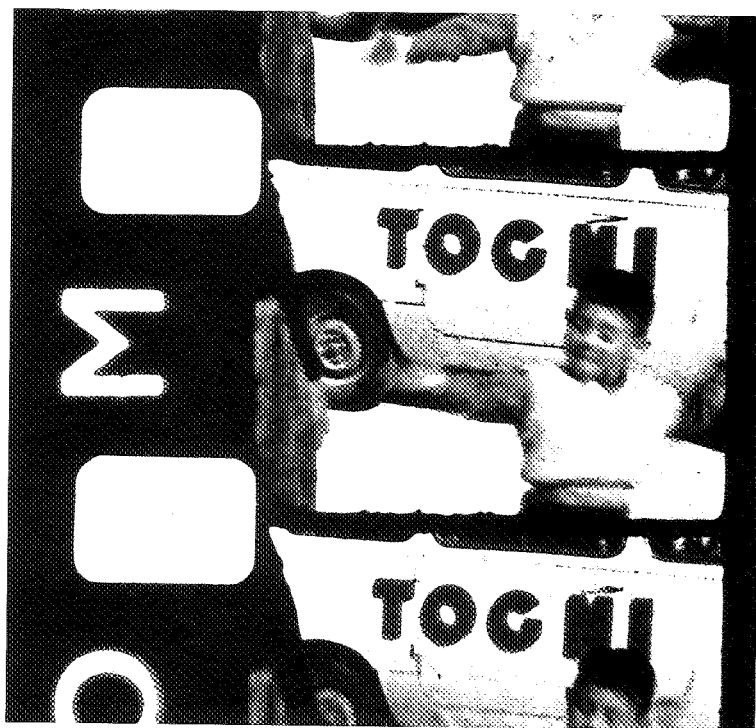
Il *film de famille* impone quindi due attenzioni. La prima riguarda il suo "statuto editoriale": ha in genere una conformazione testuale provvisoria, non ha "preoccupazioni" di ordine e chiusura del testo (di norma non sé sottoposto ad alcuna regola narrativa), non possiede le caratteristiche "autoriali" che riconosciamo ai film di edizione né ai film d'amatore (non diciamo che non ha autore, semplicemente ha un'autorità testuale incomparabile al resto del cinema che conosciamo). Non è mai definitivo, ma può essere riassemblato e rielaborato da altri in epoche successive e mantenere, se non aumentare, alcune caratteristiche emotive ed estetiche. Non ha una tradizione, quindi non ha matrici intermedie, capostipiti, archetipi (nessuna tradizione dei testi attraverso la pratica della copia). Non ha un avantesto, una diffusione vera e propria, un "consumo" paragonabile a quello di un film d'edizione. L'"autore" di un film di famiglia, in genere, si sottrae alle normali prassi editoriali ed ecdotiche (nonostante siano molto frequenti i casi in cui il "cineamatore" usa la titolazione, il sonoro, e monta le riprese effettuate). Col film di famiglia non può esistere un'operazione di ricostruzione del testo autentico. L'autentico (come l'irreparabile) è quello che c'è già. Un film di famiglia coincide con la propria copia-testimone (che è alla fine l'unica, quindi l'*optimus*). E' impossibile ricostruirlo: una volta perduto, è perduto per sempre. Nel lavoro su questi materiali, la più parte degli archivisti e operatori mirano ad una ristabilizzazione della funzionalità del film e alla trascrizione di quell'unico "testimone" nel modo più fedele possibile; se pensiamo ad un eventuale restauro, vengono meno le istanze classiche: volontà dell'autore, prima proiezione pubblica, versione migliore. Al film di famiglia non può toccare la possibilità di un'edizione critica. O meglio: i problemi di accertamento filologico e di presentazione allo spettatore sono, nei rari casi in cui si presentano, problemi quantomeno secondari. Il legame affettivo creati da questo tipo di materiale con chi li ha girati ed i membri di quella famiglia o di quel gruppo di amici, è il fulcro di movimenti che creano una *tradizione sentimentale* ed emotiva dei testi stessi: impercettibile, quindi incontrollabile ed in parte inverificabile.
La seconda attenzione riguarda la sua "costituzione materiale": la pellicola è "invertibile". Vediamo una definizione generale: in fotografia e in cinematografia sono detti invertibili i materiali in grado di produrre direttamente un'immagine positiva in seguito a un trattamento d'inversione; oppure: pellicola che esposta alla luce e appropriatamente sviluppata, restituisce un'immagine che è un positivo. In proposito, il *Washington State Film Preservation Manual*[6] recita più precisamente:

> What is reversal film? Camera reversal means that the same film that runs through the camera comes back from the lab as a positive image. This is similar to a slide in photography. There is no matching negative for the original film which makes it the only copy in existence. It cannot be reconstructed if damaged or destroyed. To identify reversal film and distinguish it from a print, look at the edge of the film. A black edge indicates reversal film while a clear edge means that it is probably a print and was produced from a negative. Most home movies shot on 8mm and Super 8mm, and 16mm are reversal films.

Ricapitolando: c'è un negativo camera che diventa positivo da proiezione. Nessuna matrice negativa da cui tirare copie. Un unico "originale". Come dicevamo sopra, ricostruzione impossibile in caso di danni all'immagine. Il film che mettiamo in macchina è quindi il film che proiettiamo? Non esattamente, perché ha subito un trattamento d'inversione, è stato sviluppato secondo un procedimento che non prevede il passaggio su altro supporto, la stampa. Quel che ottengo è comunque un oggetto spurio. Ha contemporaneamente qualcosa della copia e qualcosa dell'originale. Chi l'ha girato sa che occorre attenzione nel maneggiarlo, proiettarlo e conservarlo, perché non si possono ottenere duplicati se non con procedimenti lunghi e costosi. Ma nonostante tutto l'invertibile è copia (da proiezione, e mentre la si sta montando è copia lavoro). Se circola fuori dal contesto familiare, essa diventa "la copia" di quel film. Copia od originale, quindi? In linea con Canosa, potremmo avanzare una definizione spiritosa ma interessante di questo oggetto in bilico fra due condizioni: "autocopia".

Una questione anche privata

> La professione circense sembra favorire forti legami familiari: padri, figli e nipoti convivono tutta la vita formando una grande troupe di forza-lavoro, che consente l'esistenza del circo stesso. Alla fine dell'Ottocento il circo – come lo conosciamo adesso – non esisteva. Si trattava quasi sempre di una struttura molto semplice, scoperta, chiamata arena, dove lavorava l'intero nucleo familiare. Una famiglia in genere molto numerosa, arrivando ad avere anche quattordici-quindici figli, che venivano addestrati fin da piccolissimi all'arte circense. Il circo si è poi evoluto, ma questa condizione di convivenza stretta della famiglia è rimasta viva ancora oggi[7].

Quella dei Togni è la storia di una folgorazione, o di un amore. Come spesso avviene nelle famiglie circensi, il matrimonio di partenza di una dinastia è misto, ovvero tra un praticante ed un "fermo". Aristide è impiegato al comune di Pesaro, studia ingegneria. Conosciuta Teresa parte con un carro ed una scimmia per il sud. Diventa un clown. La coppia compra poco dopo la prima tenda per il pubblico. Allevano i figli nel loro girovagare e li addestrano sin da piccoli, aumentando i numeri del loro circo in qualità e quantità. In pochi anni il circo è cresciuto a tal punto che Vittorio Emanuele III gli concede il titolo di "Circo Nazionale Togni". Le storie del circo disponibili oggi sono perlopiù creazioni d'amatori, che rara-

Circo Togni

Circo Togni

mente si confrontano con qualcosa che va al di là delle testimonianze orali, dei racconti passati per mille bocche. Negli anni ottanta, però, la ricerca pionieristica per tutta l'Italia di Alessandra Litta Modignani e Sandra Mantovani ha permesso, attraverso una preziosissima raccolta di testimonianze, il censimento di famiglie circensi e di artisti ormai scomparsi dalla scena[8]. Questo lavoro è stato affiancato da una raccolta di fonti iconografiche e storiche come foto, affiche, pubblicità e ritagli stampa. Il dato interessante è che il film di famiglia sembra non essere stato preso in considerazione. Sebbene debba contenere soprattuto elefanti, dei formati disponibili la famiglia Togni sceglie

> [...] il più stretto dei formati, e anche se l'immagine risulta la più piccola in assoluto, il tipo di trascinamento e la buona concezione ottico/meccanica degli strumenti che servono ad impressionarlo ne hanno decretato un successo inevitabile e un mantenimento di posizione fra gli esperti cineamatori anche dopo l'apparizione del Super8[9].

I filmati sono essenzialmente girati da una donna, la moglie di Darix. Le riprese arrivate sino a noi non hanno un andamento omogeneo e rituale nel tempo. Sono in parte fuori da quegli schemi rituali e prevedibili, a quella priodizzazione intrinseca che è la marca del cinema di famiglia: compleanni, matrimoni, mare, montagna... I filmati della famiglia Togni hanno anche scopi diversi: documentare numeri circensi di altri circhi per poter valutare l'acquisto del numero stesso (il cameraman assume un ruolo che è una via di mezzo fra una spia ed un talent scout), viaggi, momenti pericolosi in cui tutta la famiglia trattiene il fiato (elefanti scaricati da una nave, allenamento con una tigre, viaggio in nave di ritorno da un esilio forzato in Egitto). Questi film sono solo in parte accostabili a quelli delle altre famiglie italiane. Sono film di una famiglia di girovaghi, che vive in condizioni estreme pur cercando sfogo in una rituale normalità (l'appuntamento annuale alla villa di famiglia vicino a Vicenza, o il mare, che la famiglia condivide con gli elefanti). Tutti i filmati sono di bassa qualità fotografica, e non solo per problemi di incuria e di cattiva conservazione. La signora non aveva competenze fotografiche, senso dell'inquadratura e dello spazio. Il boom economico non si vede in questi film. O meglio: non si sente. Questi filmati sono sostanzialmente privi degli elementi che distinguono e creano l'essenza e la sua rappresentazione: l'automobile, la casa, le gite perlopiù mancano. Ci sono invece stralci di vacanze (che proprio perché isolate dal resto svettano per un anonimato silenzioso), mancano i primi giorni di scuola, ma sono presenti riti di comunione di massa (tutti i bambini con guanti bianchi, la cerimonia officiata da un prete parente). Vi è comunque, nei pochi elementi di conformità cercati rispetto alle normali famiglie italiane, una certa paura o meglio innaturale disagio per la propria differenza ed insieme inconciliabilità con il resto dell'Italia, di cui loro, come circo, ne rappresenterebbero lo spettacolo popolare.

Riuso, morte, resurrezione

Guardiamo questa foto impossibile: un leone divorato. Su un'unica superficie (il supporto, intatto), si accatastano frammenti. Immagini del divenire del tempo. Immagini della fine: del circo, di una famiglia e di un universo percettivo perduto. L'immagine deraglia, e l'oggetto porta con sé odori, polvere, muffe, insetti: caratteristiche interessanti almeno quanto le immagini stesse, ma di cui non possiamo rendere pienamente conto.

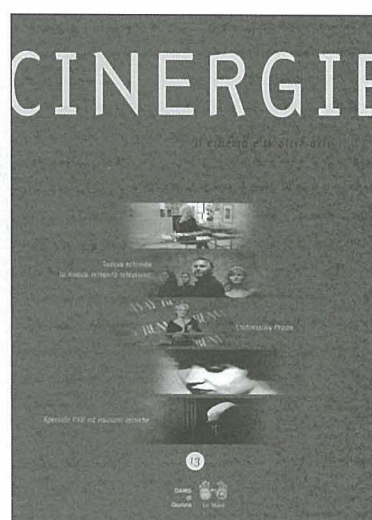
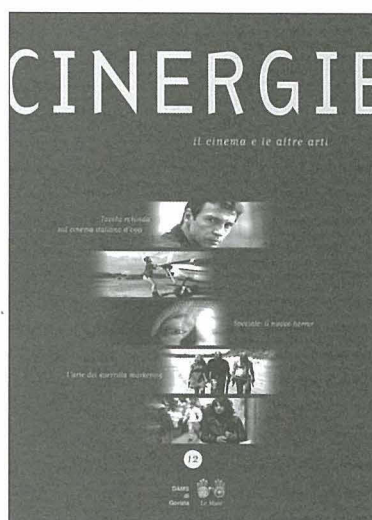
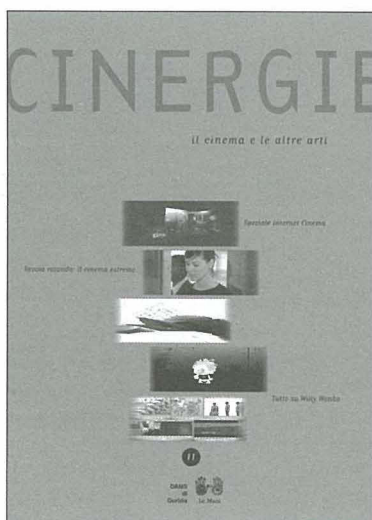
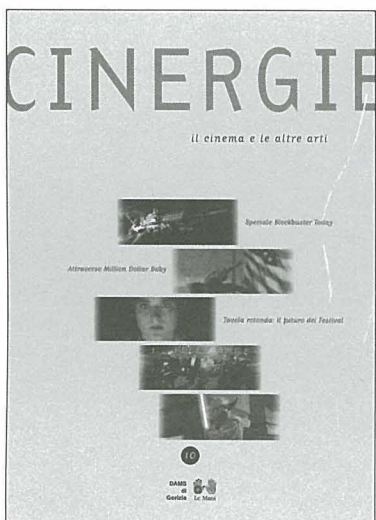
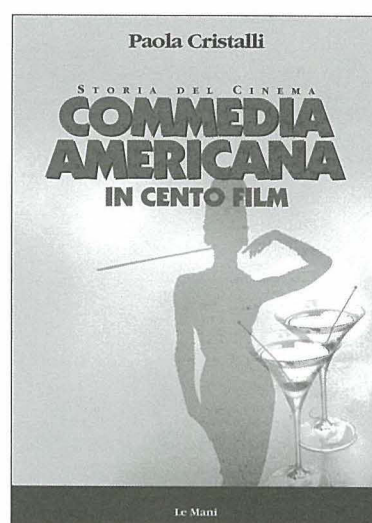
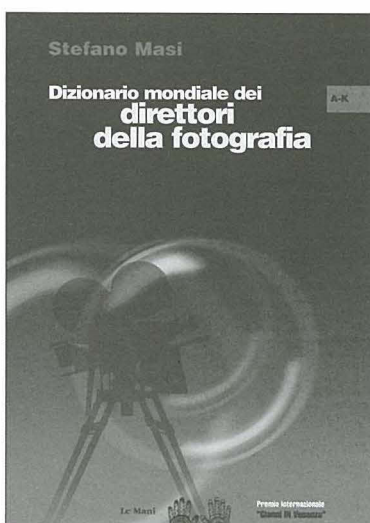
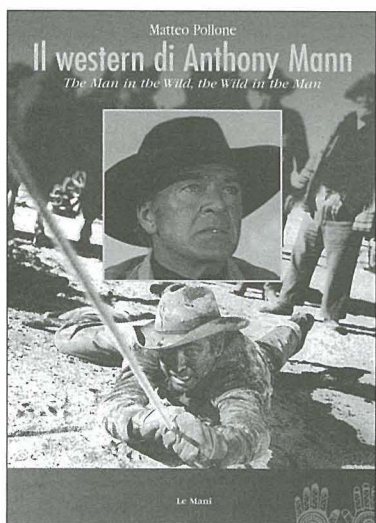
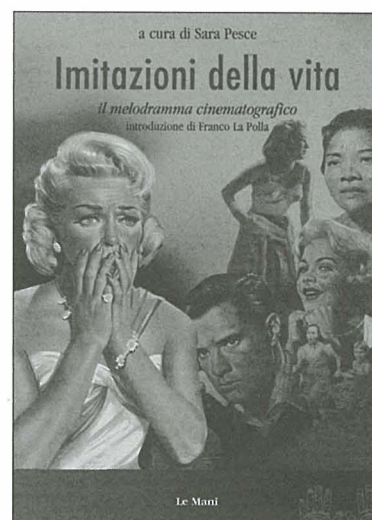
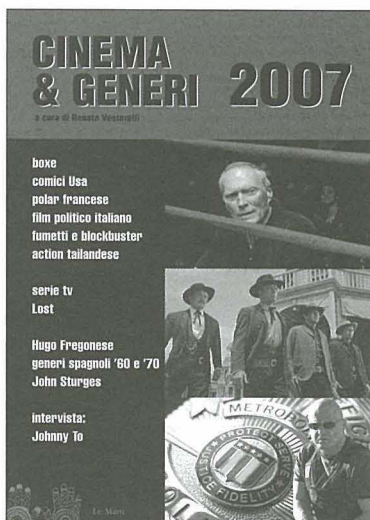
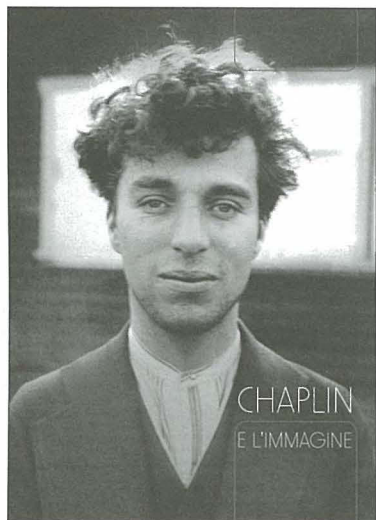
> Ma è proprio vero che il tempo tutto divori? In realtà la radice del sostantivo *edax* (vorace, divoratore), utilizzato da Posthumus, è la stessa del predicato *edo* che intende il suo contrario, *alimentare*[10].

Dato questo principio generativo, le pratiche di riuso dei film di famiglia hanno, per noi, un solo imperativo morale; è quello a cui allude S. Paolo nella prima lettera ai Corinzi[11] quando contrappone l'*usus* messianico al *dominium* romano. Il film accede ad un tempo nuovo. Il film resta nella chiamata in cui fu chiamato, ma nella forma del *come non*. Il film non va mai trasformato in oggetto di proprietà, ma solo di uso. Inutile credere che quel film sia una nuova creatura. Del film occorre fare un nuovo uso del vecchio status, nella consapevolezza che una condizione nuova è ancor più corruttibile.
Per concludere, ancora la prima ai Corinzi:

> ma qualcuno dirà, come risorgono i morti? Con quale corpo verranno? Stolto, ciò che tu semini non prende vita se prima non muore; e ciò che tu semini non è quello che nascerà [...] Si semina nello squallore, si risorge nello splendore, si semina nell'infermità, si risorge nella potenza [...] La carne ed il sangue non possono ereditare il regno di Dio, né ciò che è corruttibile ereditare l'incorruttibilità.

Giulio Bursi

Note

1. Maria Virginia Cardi, *Le rovine abitate*, Firenze, Alinea, 2000, p. 193.
2. Rossella Bessi, Mario Martelli, *Guida alla filologia italiana*, Milano, Sansoni, 1984.
3. Michele Canosa, "Per una teoria del restauro cinematografico", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1078.
4. *Ibidem*, p. 1113.
5. *Ibidem*, nota n. 99, p. 1113.
6. Vedi www.lib.washington.edu/specialcoll/film/preservationmanual.pdf
7. *Ibidem*, p. 12.
8. Alessandra Litta Modignani e Sanfra Mantovani, *Il circo della memoria. Storie, numeri e dinastie di 266 famiglie circensi italiane*, Trento, Curcu e Genovese, 2002.
9. Karianne Fiorini, Mirko Santi, "Per una storia della tecnologia amatoriale", *Comunicazioni sociali*, n. 3, settembre-dicembre 2005, p. 433.
10. M.V. Cardi, *op. cit.*, p. 124.
11. "Questo poi dico, fratelli, il tempo si è contratto; il resto è affinché gli aventi donna siano *come non* aventi, i non piangenti come i piangenti e [...] gli usanti il mondo come i non abusanti". (1Cor. 7,29-32).

Le Mani - Microart's Edizioni

Via dei Fieschi 1 - 16036 RECCO - Genova

Tel. 0185 730153-11 - Fax 0185 720940

e-mail: lemani.editore@micromani.it - http://www.lemanieditore.com